
nr 9
ci
ANUL IV (45)
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică
BUCUREŞTI — SEPTEMBRIE — 1966

ci
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică

SUMAR

Pag.

CRONICA
Steaua fără nume de *George Littera* ... 1
Colocviu
Avantaje şi dezavantaje de *D.I. Suchianu* ... 2
Corolar de *Mircea Alexandrescu* ... 4
PANORAMIC PESTE PLATOURI
Vama Veche — Cheile Turzii — via Bucureşti se filmează de *Eva Sîrbu, Rodica Lipatti, Al. Racoviceanu* ... 5
CRONICA CINE-IDEILOR
Impasurile filmului de anticipaţie de *Ov. S. Crohmălniceanu* ... 18
O FIŞĂ PE LUNĂ
George Constantin de *Adina Darian* ... 20
CORESPONDENŢĂ DIN ROMA
Fellini de *Enrico Rossetti* ... 21
FESTIVALURI
Un semifestival: Berlin-vest 1966 de *Gideon Bachmann* ... 22
Karlovy Vary de *Alexandru Sava* ... 23
UN FILM PE LUNĂ: **Maica Ioana a îngerilor**
Maica Ioana, îngerii şi diavolii de *Mircea Mureşan* ... 24
Ca o partită de Bach de *Valerian Sava* ... 25
TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV
Maurice Chevalier, cel mai tînăr dintre cei bătrîni de *Jerzy Toeplitz* ... 27
CORESPONDENŢA DIN MOSCOVA
Confesiunea unui poet şi a unui artist: De vorbă cu Igor Talankin de *Elena Azernikova* ... 28
SCRIITORII ROMÂNI ŞI FILMUL
Emil Gîrleanu şi «cazul» Cetatea Neamţului de *B.T. Rîpeanu* ... 30
CRONICA CINEMATECII
73 de filme de animaţie ... 31
Cinemateca în noua stagiune ... 31
CARTEA DE FILM
Iordan Chimet: «Western»
Erwin Voiculescu: «Cinematografia japoneză» de *Dinu Kivu* ... 32
Georges Charensol: «Le cinéma» de *Ion Barna* ... 32

SUPLIMENT

CRONICA Pag.
Boccaccio ar rămânea la Florenţa...? **(Boccaccio '70)** ... I
Dialectica adevărului **(Acuzatul nu s-a prezentat)** de *Romulus Vulpescu* II
O descriere «sui generis» a lumii **(Mondo Cane)** de *Ioan Grigorescu* III
Părinţi şi copii **(Casa noastră)** de *Călin Căliman* ... IV
Fără veleităţi, fără ambiţii creatoare **(Ţara fericirii)** de *Alice Mănoiu* .. V
25 ore de zbor, 3 ore de film **(Acei oameni minunaţi în maşinile lor zburătoare)** de *Mircea Vlad* ... V
Cinematograful de gang **(Dragostea învinge)** ... V
CONTRACRONICA
Cura de memorizare de *Radu Cosaşu* ... VI
TELECRONICA
Mutaţii cantitative de *Valentin Silvestru* ... VII

FILMUL PE GLOB, INFORMAŢII, MERIDIANE, SECVENŢE



Franguignon (FLORIN PIERSIC), Pastagnac (JEAN LORIN FLORESCU) Sylvio (ŞERBAN CANTACUZINO), trei dintre «cei şapte» eroi ai filmului pe care îl realizează în ţara noastră regizorul francez BERNARD BORDERIE. Vedeta feminină este MARILU TOLO (Carlotta).



CATHERINE SPAAK, actriţa pe care am avut prilejul s-o vedem în filmul italian **Depăşirea**

Coperta I: Foto A. MIHAILOPOL
Coperta IV: Foto UNITALIA

ÎNCEPUT DE STAGIUNE

Septembrie inaugurează noua stagiune de filme româneşti.

Deşi profilul de ansamblu al viitoarei stagiuni rămîne imprevizibil — cele mai multe filme aflîndu-se încă pe şantier — cîteva dintre premiere au fost precedate de prezentarea filmelor la Festivalul de la Mamaia: **Vremea zăpezilor** de Gheorghe Naghi, **Faust XX** de Ion Popescu Gopo, coproducţia româno-sovietică **Tunelul**, în regia lui Francisc Munteanu şi — în afară de concurs — coproducţia româno-franceză **Steaua fără nume** de Henri Colpi, care deschide noua stagiune.

După o primă confruntare cu publicul de specialitate şi cu juriul festivalului naţional, realizările Studioului Bucureşti se prezintă la «rampă», în faţa marelui număr de spectatori care întîmpină totdeauna cu interes filmele româneşti şi în acelaşi timp cu o exigenţă din ce în ce mai manifestă. La rîndul ei, critica — devenită în ultimii ani o prezenţă mai activă şi mai calificată în cîmpul cinematografiei noastre — e dornică



Mona (Marina Vlady) şi Grig (Cristea Avram) s-au reîntîlnit. Viaţa lor convenţională, searbădă a fost însă, măcar pentru un timp, tulburată.

să stimuleze pe marginea noilor filme discuţii de interes mai larg, să sesizeze direcţii fertile de preocupări, să aprecieze sintetic drumul parcurs, să raporteze filmele româneşti la marile valori ale culturii naţionale şi ale cinematografiei contemporane.

Nici spectatorii, nici critica nu se vor mulţumi să remarce realizarea unui nou «prim film românesc» în cutare gen sau zonă tematică şi nici nu se vor declara satisfăcuţi semnalînd cîte un nou «pas înainte», cîte o nouă promisiune, o bună intenţie sau «o probă certă de sensibilitate». Cinematografia noastră a realizat un număr destul de mare de «filme de prestigiu» pentru ca acum să ne putem aştepta la mai mult, la opere împlinite, care să nu solicite îngăduinţa spectatorilor şi nici jumătăţile de măsură sau formulele convenţionale ale cronicilor de serviciu.

De altfel disponibilităţile de îngăduinţă sînt într-o simptomatică descreştere, invers proporţională cu sporirea succeselor durabile din toate sectoarele vieţii noastre materiale şi spirituale.



Între pereţii unei locuinţe modeste se petrece despărţirea dintre lumea lui Grig (Cristea Avram) şi cea a lui Miroiu (Claude Rich), Udrea (Vasiliu-Birlic) şi domnişoara Cucu (Eugenia Popovici).

Steaua fără nume



Mona (Marina Vlady) şi profesorul Miroiu (Claude Rich) străbătînd, la lumina palidă a felinarelor, tîrgul de provincie.

Cu *Steaua fără nume* Henri Colpi pornise într-o expediţie pasionantă. Primejdiile pe care le întîmpina transpoziţia, aici poate mai mari decît cele obişnuite, puneau la grea încercare aptitudinea cineastului de a se mişca în spaţiul unei alte sensibilităţi, într-un alt univers. Colpi s-a apropiat de piesa lui Sebastian cu respect, cu o atenţie binevenită, cu un soi de prudenţă sfioasă chiar. Lesne de înţeles, dacă ne gîndim la timbrul particular al textului, la parfumul şi frumuseţile lui subterane. În ciuda cusururilor, filmul propune o lectură atentă a piesei, îi descifrează uneori cu exactitate şi ascuţime sensurile principale.

Colpi a văzut în Miroiu mai ales un visător pur, mistuit de pasiunea pentru infinitul înstelat — tărîm simbolic al fericirii, loc al retragerii din faţa existenţei cotidiene. E bine prins acest dor stăruitor de astre, trădat pînă şi în gesturile mărunte ale personajului, poezia suavă a visării, sensibilitatea la vis pe care o aduce eroul şi încearcă zadarnic să o recunoască în lumea din jur. E bine prins jocul între înfăţişarea ştearsă, comună, între aerul dezarmat, înduioşător al personajului şi marea lui febră interioară. Despre stelele negre ale lui Herschel, despre astrul pe care l-a descoperit, Miroiu vorbeşte cu o aprindere care o înspăimîntă puţin pe Mona, fiinţă terestră, şi care îi dă nu ştiu ce scînteie de halucinat. Patima cerului stăpîneşte răvăşitoare lumea profesorului, structură candidă, incompatibilă cu trivialitatea celorlanţi, singurătatea lui ascunsă printre cărţi şi planete. Subtil gîndită, relaţia personajului cu obiectul îl mărturiseşte pe Miroiu în ipostaze diverse. Cartea de astronomie devine în film aproape un semn simbolic, un fel de emblemă a eroului, figurează o întreagă diagramă a stărilor sufleteşti. În gară, Miroiu o aşteaptă cu febrilitatea aşteptării de ani întregi, o primeşte transfigurat de emoţie, o ţine în mîini cu infinită tandreţe şi gingăşie, o răsfoieşte nerăbdător, temîndu-se, sperînd din nou, bucurîndu-se, o cercetează vreme îndelungată (e o fină intuiţie în suita fondu-urilor care încetinesc parcă alunecarea timpului). Apărîndu-şi cartea, în faţa domnişoarei Cucu, de ochii străini şi indiscreţi ai tîrgului, Miroiu îşi apără de fapt insula pură a aspiraţiilor intime, refuzul de a ceda mediocrităţii, dreptul la căutare spirituală. Pentru o clipă, Mona aduce în existenţa profesorului speranţa ameţitoare a împlinirii. În gară, Miroiu e fascinat într-atît de ivirea femeii încît uită de hărţile lui cereşti. Mai tîrziu, gestul hieratic cu care îi întinde cartea, gest de îndrăgostit, are o poezie delicată şi sensuri latente. — Mona poate intra într-un univers pînă acum închis altora. Cînd pleacă, femeia

găsește un gest de despărțire dureros și tulburător: mîngîie încet cartea. Drama lui Miroiu, de o tristețe amară și cenzurată, capătă însă în filmul lui Colpi estompări. Momentele dinspre sfîrșit, încărcate cu pauze (prea apăsate), cu un ritm lent (de fapt lungimi), cu intrările și ieșirile personajelor ca în scenă, cu o tensiune inconstantă nu pot comunica durerea adîncă a eroului. Ar fi trebuit poate discreția și puterea de sugestie a ultimelor imagini cînd Miroiu, mineralizat parcă, privește colbul ridicat de mașină pe drum risipindu-se tragic ca un miraj.

Jocul erorilor și justeței acestui film se observă în desenul celorlalte personaje. Cu o înfățișare mai degrabă de copist din Gogol decît de boem, cum zice dramaturgul, Udrea duce cu sine aceeași povară a imposibilității realizării. Se părea o clipă că autorii au fost sensibili la poezia gravă pe care o are profesorul de muzică însă, brusc, personajul e supus deriziunii, descalificării, dezvăluie subit o crasă mediocritate cînd începe să povestească, încîntat, excitat, despre «îngerul blond Dolores del Rio»... Udrea poate fi ridicol, jalnic nicidecum. Necunoscuta din gară, rătăcită din altă lume, trebuia să fie un «animal de lux», și este, capricios, cochet, cu gesturi în care s-a întipărit dezabuzarea, obișnuit să poruncească și să fie ascultat. Necunoscuta trebuia să devină Mona. Miracolul, pentru noi nu se întîmplă. Episodul-cheie se consumă fără fior, fără fascinația unei clipe unice, convențional, foarte convențional, în mijlocul unei grădini cu vegetație luxuriantă și dulce clar de lună. Doar melodia simplă a lui Georges Delerue are lirismul cuvenit. Colpi a încercat să figureze printr-un dans starea lăuntrică a eroinei: dimineața după noaptea de dragoste, Mona contemplă pomii proaspeți și albi de soare ai grădinii, își moaie voluptuos piciorul în apa fîntînii, se leagănă cu o lentoare (care se dorește) senzuală apoi își mișcă părul frenetic. Putea fi un pasaj de mare frumusețe. Poezia la care aspira să ajungă secvența e contrafăcută, impresia e de artificios, grația actriței apare trudnică. Mi-am amintit acea pagină antologică din *Aventura*, coregrafia lilială a Claudiei într-o cameră de hotel sordid.

Atent la sugestiile textului, dezvoltîndu-le, Colpi a izbutit cîteva bune momente de atmosferă. Orășelul lui Miroiu are o existență încremenită, inertă, compusă din bîrfe în piața publică, lîngă monument, unde se salută reverențios notabilitățile (femeile pălăvrăgind sînt montate ironic alături de soborul gîștelor din gară), din indiscreții nenumărate și unanime, din metamorfoze bufone ale știrilor, din descinderi agresive în miez de noapte ale apărătoarelor moralei, din veghe neobosită în dosul ferestrelor, la gară și la intrarea cinematografului comunal, locurile de dezmăț. Străzile sînt moarte, trecătorii puțini, timpul se scurge monoton. Trecerea trenurilor dinspre Sinaia, cartea costisitoare pe care și-o procură un profesor de la liceu, semnarea unui cec, silueta unei femei necunoscute și elegante apărută dimineața în cerdacul unei case, toate produc uluială și capătă proporțiile unui adevărat eveniment cosmic. Mai puțin sufocantă și mai puțin dureroasă decît ar fi trebuit să fie, urbea trăiește în fața semnelor primite din afara un soi de nostalgie. La trecerea fulgerătoare a automotorului, oamenii privesc avizi, surescitați, fascinați de geamurile lui care rămîn oarbe și indiferente. O umbră de tristețe, tipică literaturii lui Sebastian, se lasă peste această lume cenușie.

Ar mai fi de spus că *Steaua fără nume* suferă de teatralism, păcat evident. Păstrîndu-se aproape întocmai construcția subiectului, compoziția, se recunoaște în film tehnica autorului de teatru (și Sebastian își cunoștea meșteșugul ca puțini alții), se simt distinct scenele piesei, tiparele lor rigide care împiedică fluxul narației cinematografice. Lăsînd dialogurile neatinse, cu puține excepții, Mirodan și Colpi au uitat că pe ecran teatralitatea lor poate fi uneori stingheritoare. Unii actori aduc în film, nepotrivit, deprinderi și ticuri de pe scenă. (Dacă Rich, un actor care știe să joace cu finețe nuanțele, ne înfățișează un Miroiu sensibil și plin de farmec, dacă Marina Vlady are frumusețea și distincția Monei, dacă Eugenia Popovici face o compoziție interesantă, cu un frumos moment de tristețe la sfîrșit, și Cristea Avram, neavînd totuși datele rolului, una corectă, Vasiliu-Birlic și Marcel Anghelescu vorbesc, se mișcă teatral, pedalează pe replică, îngroașă poanta.) Acțiunea filmului se desfășoară mai tot timpul în două ambianțe — gara și casa lui Miroiu, casa cu încăperi multe și confortabile, cu un fel de grădină exotică cu havuz, imaginată de Oroveanu — și rareori se încearcă eliberarea spațiului de sub convențiile scenei: ulița pe care locuiește profesorul, străzile Sinaiei pe care aleargă mașina lui Grig par lipite, formale, pentru că nu joacă îndeajuns. Sigur, nu se poate reproșa realizatorului puținătatea ambianțelor. Bresson și-a claustrat aparatul între patru pereți, însă decupajul din *Un condamnat la moarte a evadat* atingea o artă supremă. Surprinzător, la Colpi expresia cinematografică e de data aceasta inegală, cînd ternă, atonă, inaptă să șteargă amintirea piesei (și de aici provine senzația de amorf pe care o lasă filmul în cîteva rînduri), cînd densă și revelatoare. Există în film, din acest punct de vedere, episoade remarcabile și dau un singur exemplu: mersul nocturn prin tîrg al celor doi eroi. Piața pustie cu pata lăptoasă a felinarului, cu pavajul lucind, stins și misterios, ca în imaginile lui Carné, zgomotele domestice ale nopții, un scîncet de copil, lătratul unui cîine, pașii despovărați parcă de legile gravitației, care sparg o liniște patriarhală, silueta luminiscentă a Monei în întuneric rămîn fixate în memorie într-un pasaj de mare puritate lirică.

Dacă piesa lui Sebastian își aștepta cineastul, aștepta, sînt încredințat, unul de finețea și sensibilitatea lui Colpi. Colpi arătase în *O atît de îndelungată absență* un simț ascuțit al analizei psihologice, o înclinație spre lirism, o artă rafinată a subtextului care puneau destinul ecranizării sub o zodie fericită. Sînt în *Steaua fără nume* cîteva intuiri acute ale eroilor, ale atmosferei, sînt momente în care putem desluși semnătura lui Colpi. Inegalitățile, însă, își spun cuvîntul. Însoțind deconcertant lucrurile bune cu cele neizbutite, schimbînd pe neașteptate subtilitatea cu platitudinea, filmul ne dă melancolia așteptărilor împlinite numai pe jumătate.

George LITTERA



Momentul de revelație lirică al filmului: privirile Monei și cele ale lui Marin Miroiu mărturisesc dragostea.

COLOCVIU

AVANTAJE ȘI DEZAVANTAJE

Piesa lui Sebastian este una din operele literare cele mai originale din epoca dintre cele două războaie. Asta pentru un eventual ecranizator este un avantaj dar și un inconvenient. Avantaj, pentru că e așa de frumoasă piesa, încît rezultatul nu poate fi un film prost.

Calitatea artistică a piesei este însă și un inconvenient pentru eventualul ecranizator. Operele literare foarte valoroase cer un oarecare respect. În principiu, un cineast are voie să schimbe cum vrea romanul, drama, comedia pe care le ecranizează. Atunci însă cînd e vorba de o operă pe care publicul a hotărît să o socoată un giuvaer al literaturii țării sale, prefacerea prea violentă doare, chiar dacă rezultatul acestei prefaceri este o operă în ea însăși foarte bună (ceea ce poate că nu este cazul aici).

Interpreții principali sînt excelenți. Claude Rich traduce cu fidelitate intențiile autorului. Iar Marina Vlady joacă atît de bine, încît ne apucă o cavalerească nevoie de a-i sări în ajutor atunci cînd scenariul și regia o obligă să facă lucruri ridicole, ca de pildă să-și moaie picioarele goale în fîntîna parcului casei profesorului, cu gesturi cochete de nimfă fugărită, pentru ca imediat după asta să-i tragă un Anitrastanz circular, cu, drept voaluri, macatul de pe patul holteiului.

Personajul profesorului nostru este de o nespusă delicatețe. Foarte rar se întîmplă ca un om să aibă atîta simplitate sufletească într-un suflet totuși atît de complex. Puritatea e la fel de contagioasă ca și murdăria. Noblețea morală fascinează pe oamenii cei mai stricați (poate pe ei mai ales, poate tocmai fiindcă sînt stricați). Sebastian a descris magistral această putere de seducție cînd a făcut-o pe eroină, o femeie sofisticată și dezorientată, să spună de trei ori același cuvînt, cuvînt prin care ea îl definea pe profesorul nostru mai bine decît orice analiză savantă. Este vorba de adjectivul «drăguț». În cursul aceleiași scene, ea repetă, fermecată și înduioșată, repetă insistent aceeași frază: «ești foarte drăguț!». Cuvînt greu de tradus în altă limbă, căci în românește înseamnă o mulțime de lucruri: înseamnă copil; pur și tandru ca un copil; înseamnă amabil, gentil, îndatoritor; înseamnă generos; înseamnă nostim, ba chiar și înduioșător de caraghios, înseamnă dezarmat în viață, înseamnă mai ales bun și vrednic de a fi iubit, de a fi admirat, de a fi dezmierdat. Fraza «ești foarte drăguț», care aici contrastează cu sensul ei de toate zilele, sensul de «merçi, sînteți



Marina Vlady, o Monă grațioasă care trăiește cu multă sensibilitate scena împlinirii sufletești.

foarte amabil», pentru a ne aduce la cunoștință că o femeie ușuratică, seacă, o femeie parazit, s-a aflat deodată în fața celui mai minunat lucru din lume: un suflet curat, și că este fascinată de magnifica ei descoperire, această frază nu figurează în film, sau mai exact este spusă numai o dată, și în cu totul alte împrejurări. Căci Mona din film spune: «ești foarte drăguț», nu în scena cea mare, în scena fascinației și a «schimbării la față»; nu în scena în care se produce minunea, revoluția sufletească în concepția acestei femei pierdute care brusc înțelege seriozitatea vieții și frumusețea morală. Nu atunci găsim aceste cuvinte în gura Monei, ci a doua zi, după o noapte de dragoste, ca un corolar al vorbelor «drăguțe» spuse în acest răstimp.

O altă fermecătoare subtilitate din piesă este contrastul între strîmtoarea cămăruței mobilate a profesorului din provincie și imensitatea nemărginită a adevăratului său «spațiu locativ». Căci Miroiu locuiește în vastul orizont al întinderilor astrale, ele însele simbol al altei lărgimi de zări, lărgimea în idei și sentimente, nealterată de atmosfera meschină, burgheză, provincială din jurul său.

Colpi a avut și aici idei. În loc de mansardă cu o ferăstruică proiectată pe Ursa Mare, avem o vastă casă boierească, cu peron, cu parc, cu piscină, cu spații încăpătoare. Desigur, casa e cam părăginită, iar parcul conține bălării. Dar asta arată doar că boierul, proprietar al acelei case, e scăpătat, ceea ce ne este perfect egal. Dar nu ne este de loc egal că nu s-a ținut seama de o idee a lui Sebastian, anume contrastul emoționant între exiguitatea chiliei de anahoret și universul nesfîrșit al gînditorului. Un infinit care se află deopotrivă dincolo de fereastră și dincoace de gîndurile personajului. Sebastian avusese aici o idee spațială, o idee vizuală extrem de cinematografică. De ce oare a fost ea eliminată?

Un personaj important în piesă a fost foarte schimbat în film. Este domnișoara Cucu, profesoara rea, «scorpie», insuportabilă fiindcă e acrită, acrită fiindcă e «refulată». Autorii au avut în ultimii ani ocazia să vadă, grație regizorului american Huston, cum ar fi putut să arate domnișoara Cucu. Arată ca Miss Fellowes pe care publicul român a văzut-o în admirabilul film *Noaptea Iguanei*. Miss Fellowes este uscată, casantă, scrîșnită, dură, dar pentru Dumnezeu, nu e mahalagioaică, ci, dimpotrivă, preocupată de distincțiune. Domnișoara Cucu din *Steaua fără nume* în loc să fie schematică și scheletică, distinsă și casantă, este o țață guralivă, planturoasă și cicălitoare. Asta anulează între altele și teribila scenă din piesă cînd domnișoara Cucu se prăbușește, capitulează, se umanizează, își iscălește propria ei sentință de condamnare. O refulare de o viață întreagă, sfîrșită cu o explozie de adevăr distrugător. În schimb, cînd profesoara cea din film, tam-nesam devine fată de treabă, spectatorul încearcă o neplăcută impresie de hodoronc-tronc.

Domnișoara Cucu (cea din piesă) vede ceva necurat, suspect, necinstit, poate chiar criminal în faptul că Miroiu a plătit 22 de mii de lei pe o carte. Este la ea nevoia morbidă de a bănui cele mai extraordinare infamii ori de cîte ori aproapele face un lucru ceva mai ieșit din comun. Asta fusese ideea. Idee care în film a fost făcută praf. A fost ca să zic așa distrusă prin înfrumusețare, mai exact printr-o neapărată dorință de înfrumusețare. Chestia cu cartea de 22 de mii lei este, în film, tratată în «montaj nervos», vestea mergînd rapid din gură-n gură: «ai auzit? 25 de mii de lei!»; «închipuie-ți! 30 de mii de lei pe o carte!» Sebastian ne zugrăvise o monstruoasă tendință de a încrimina cu ușurință. Cineaștii noștri ne zugrăvesc arhibanala deformare și exagerare a unei vești cînd zboară din gură-n gură. Că această problemă a colportării nu ne interesează, n-ar fi cusurul cel mai mare. Nenorocirea e că gîndul autorului e mutat pe altă șină, într-o direcție străină de poveste. Sebastian voia să arate că tîrgul, lumea, întregul oraș, toți locuitorii vedeau în fapta profesorului o extravaganță care nu-i surprindea prea mult (toată lumea considera pe profesor ca un visător, ca un utopic). Singură domnișoara Cucu era dispusă să-l considere ca un criminal, capabil de lucruri monstruoase, luminos dezvăluite grație misterului cărții de 22 mii de lei. Autorii filmului au inovat în sensul că locuitorii orășelului gîndesc la fel cu domnișoara Cucu, numai că mai exagerat...

O observație, înainte de a termina. I s-a întîmplat lui Sebastian să scrie o piesă mai slabă decît filmul care avea să fie tras dintr-însa. Este «Ultima oră», ecranizată de Sorana Coroamă și regizată de Boroș. Am explicat atunci (cu dovezi, bineînțeles) de ce ecranizatorii au avut dreptate să schimbe unele lucruri. Dar fuseseră schimbări *în sensul* ideii din piesa originară; Sebastian deviase de la propriile lui intenții. Sorana Coroamă aducea ideile înapoi pe făgașul autorului

D. I. SUCHIANU

COROLAR

Cu *Steaua fără nume* a lui Colpi cinematografia noastră mai face o experiență pe care nu ne grăbim s-o calificăm. E bine să-i reținem însă datele cît mai exacte, dacă ar fi și numai pentru cîștigul teoretic pe care l-am realiza. Cronicarii noștri au analizat filmul lui Colpi cu pasiunea pentru adevărul artistic și cu circumspecția unor critici îndrăgostiți de o superioară artă cinematografică la noi.

În linii mari și în ciuda deosebirilor de ton sau stilistice în argumentare, constatările lor se întîlnesc și atunci cînd deslușesc calitățile cineastului Colpi (o anume sensibilitate și discreție în fața operei literare ca și un atașament foarte evident față de ideile autorului a cărui operă își propune să o transpună cinematografic) ca și atunci cînd constată șovăiala regizorului în aflarea unei expresii cinematografice a piesei lui Sebastian, ca și o imprecizie în analizarea și caracterizarea personajelor, a raporturilor dintre ele precum și a raportului lor cu lumea înconjurătoare.

La o conferință de presă ținută în ajunul începerii filmărilor, Colpi își mărturisea intenția de a afla în lucrarea lui Sebastian prilejul de a demonstra universalitatea observațiilor autorului român, datele universale ale conflictului purtat de eroii lui Sebastian, atît de Miroiu cu năzuințele și puritatea lui, cît și de Mona cu secătuirea ei interioară și cu derizoria ei existență. Cred însă că regizorul a fost sedus doar de tipologia eroilor sebastianieni și nu a mers ceva mai departe, spre a desluși de pildă în aparent paradoxala apropiere dintre Mona și Miroiu dialectica opoziție dintre ei, dintre modurile lor de a concepe existența, de a desluși, în definitiv, opoziția dintre lumile lor (aspect care conferă lucrării lui Sebastian o dimensiune filozofică, în timp ce a prelua numai aspectul anecdotic ar face ca *Steaua fără nume* să rămînă un simplu divertisment lirico-sentimental).

Colpi are în mod vădit un mare atașament pentru Sebastian — lucru ce se vede în grija cu care caută să pună în valoare, dincolo de fabulația lucrării, o anume amărăciune pe care autorul o trece și eroului său Miroiu, ca și o nostalgie ce-i străbate opera. Fidelitatea față de piesă prezintă însă două aspecte: unul pozitiv pe care l-am menționat și altul mai puțin favorabil încercării făcute de Colpi de a transfera o foarte caracteristică literatură de teatru în film.

Pe bună dreptate menționau autorii intervențiilor de mai sus că în filmul *Steaua fără nume* se fac simțite structuri străine filmului, că se manifestă teatralism. Am sentimentul că filmul lui Colpi n-a izbutit decît într-o foarte mică măsură să afle expresia cinematografică a *Stelei fără nume*. S-a făcut în schimb o operație care a dat naștere unui hibrid: au fost lăsate de-o parte o seamă de momente care contribuiau la crearea atmosferei, ajutau la caracterizarea mai bună a personajelor, la cunoașterea lor mai adîncă de către spectator, contribuiau la motivarea unor atitudini, stări de spirit etc., toate acestea fiind făcute din dorința de a **esențializa** conflictul dramatic. Nu cred însă că s-a realizat o sinteză, o concentrare a datelor dramatice, ci doar o amputare. Pe de altă parte aportul considerat a fi cinematografic a constat dintr-o seamă de extinderi cu caracter mai mult ilustrativ, lipsite de dramatism, care au în schimb darul de a se interpune autenticelor momente dramatice curmîndu-le fluiditatea.

Mai cred că pentru a avea sorți de a găsi expresia cinematografică a unei lucrări dintre cele mai specific teatrale cum este *Steaua fără nume*, cunoașterea întregei opere a autorului, a universului lui de idei și sentimente și apoi efortul de a traduce toată această arie de spiritualitate într-o expresie care să țină seama de legile altei arte, a filmului, ar fi putut eventual asigura sorți de izbîndă (oricît știm cu toții că acest transfer dintr-o artă în alta — fie ea și atît de apropiată cum este teatrul de film, nu a prea dus la multe reușite). Și avea dreptate D.I. Suchianu atunci cînd apărînd piesa de teatru, dar nefiind împotriva aducerii ei pe peliculă, pretindea în schimbul oricărei libertăți acordate realizatorului de film ca opera rezultată să se afle cel puțin la nivelul originalului.

La o analiză cît de cît exigentă se poate vedea că din dorința mărturisită de regizor de a afla datele universal valabile ale lucrării au fost sacrificate o seamă de aspecte particulare ale ei (date care o condiționau de mediul și de epoca în care a apărut ea și pe care le înfățișează) și că în loc ca această intenție de a da conflictului o largă valabilitate spațială tocmai prin ceea ce piesa are ca specific pe meridianul și la vremea ei, în loc deci să se raporteze particularul la general, s-au păstrat, dimpotrivă, unele elemente vagi de conflict care ar putea fi întîlnite în multe lucrări similare din alte literaturi.

Pe de altă parte, dinamismul interior al lucrării izvorăște dintr-o serie de antagonisme, de contrasensuri, din ale căror puncte de contact se nasc momentele dramatice ale «*Stelei fără nume*». Aceste momente sînt tot atîtea confruntări și prilejuri de revelații pentru eroi și pentru lumile lor respective. În fiecare din aceste momente se produc transformări în conștiința personajelor dar din păcate contrapunctica urmărire a evoluției lor nu este nici ea prea stăruitor făcută, căci între Miroiu și Mona se produce nu o revelație reciprocă ci doar o mică surpriză afectivă, pe un plan mărunt, de aceeași factură cu surpriza pe care ți-o produce diferența dintre fațada casei lui Miroiu și curtea interioară a acesteia, în care dansează Mona (într-o scenă destul de acid descrisă în materialele de mai sus). În timp ce în piesă Miroiu deschide o fereastră către un univers nemărginit, de spiritualitate și năzuințe, filmul deschide o ușă de verandă spre o grădină de operetă, cu bazin și amorași, cu iederă ce se cațără pe ziduri. Contrastul dintre mediul real și nesfîrșitele aspirații ale lui Miroiu este astfel deviat spre prozaic. Cadrul spiritual nefiind astfel prea bine fixat se produce o ciudată senzație și în ce-i privește și pe eroii filmului. Lipsit de acest vast orizont intelectual și plasat în schimb într-o ambianță de provincial scăpătat, Miroiu pare depeizat; Mona care în piesă cunoaște o mare revelație descoperind în sine ascuns și aproape atrofiat un sentiment de puritate și o dorință de schimbare, pentru a continua apoi drumul său inexorabil spre lumea ei, în film pare că nu cunoaște nici o revelație, nici cu Miroiu și nici cu sine însăși, ci doar o aventură cu iz rustic. Dar cu toată scenografia scrupuloasă, nici ceilalți eroi ai piesei nu par să se simtă mai «ca la ei acasă» nu din pricina cadrului ci, în mod paradoxal, a filmului. Pentru că toate celelalte personaje încearcă să se simtă la largul lor... ca pe scenă.

Unele voci susțin că muzica ar fi foarte bună (ea aparține de altfel unui reputat compozitor de muzică de film). Cred că și aici se produce însă o nepotrivire: ea ar fi bună pentru piesă dar nu *funcționează* în acest film.

Și iată cum pe scurt, și pe lîngă alte opinii, ajungem și noi să constatăm că încercarea de a sumariza experiența făcută de Colpi scoate o dată mai mult în evidență uriașa dificultate de a transfera o operă din cîmpul artei sale într-o altă modalitate artistică, ambele avîndu-și și respectîndu-și cu strictețe legile.

Grig și Mona nu-și cer explicații, se privesc doar.



Mircea ALEXANDRESCU

PANORAMIC PESTE PLATOURI

Așa arăta din afară, cadrul pe care l-a tras Manole Marcus în curtea bisericii din Limanu.



Vama-Veche-CheileTurzii-via București se FILMEAZĂ

Vara a fost pînă la capăt generoasă. N-a plouat peste **Daci**. Nici la Dunăre, nici la munte, nici pe unde s-au mai aflat. N-a plouat peste **Diminețile unui băiat cuminte.** A plouat cînd a trebuit peste **Golgota.** Soarele a strălucit frumos și cuminte pentru **Șapte bărbați și o femeie** care se aflau la Cheile Turzii în vale, și a intrat în nori pentru **Golgota,** aflată un pic mai sus. E adevărat că uneori i s-a întîmplat să se încurce între cele două echipe aflate mult prea aproape una de cealaltă și atunci, Borderie aștepta în vale soarele care era sus la Drăgan, lui Drăgan trebuindu-i neapărat nori, dacă nu chiar ploaie. Dar și atunci, și atunci chiar, la o privire sau o vorbă mai apăsată, soarele și-a revenit și totul a mers ca pe roate.

Asta s-a întîmplat în vară, cînd Elisabeta Bostan, pe tăcute, ca de obicei, a început și a terminat repede pe malul lacului Snagov filmările la **Năică și barza.** În vară, cînd Jean Marais trece ca o cometă prin București, în drum spre Cluj și Cheile Turzii, unde regizorul francez Borderie și regizorul român Pitt Popescu începeau filmările la **Șapte bărbați și o femeie.** În vară, cînd asfaltul Capitalei se topește tandru sub tocuri, cînd toată lumea visează munți de înghețată «Polar», susur de izvoare și șorturi «Dorobanțul», în vară deci, Manole Marcus la Vama Veche, Savel Stiopul la Tuzla, și Lucian Bratu pe Mărășești colț cu Magistrala Nord-Sud, făceau să treacă prin aparatele de filmat primii metri



Tekir trebuia să fie, după spusele regizorului, un bărbat lipsit de farmec. Ceea ce pentru Mircea Bașta va fi destul de complicat.



În Sorin Postelnicu, Manole Marcus și-a găsit un Dionis care îndeplinește condițiile personajului plus una: seamănă cu Cristea Avram — în film, presupusul său tată.

de peliculă nevinovată încă din **Zodia fecioarei, Ultima noapte a copilăriei** și **Această fată fermecătoare.** Primii metri de celuloid care numai mulțumită bunului dumnezeu și tehnicii moderne nu se topeau și nu curgeau ca alvița pe la încheieturile aparatului de filmat. Pentru că anul ăsta, vara și-a adus aminte subit că este anotimpul cald al anului.

CE FERICIRE SĂ FILMEZI LA MARE!

ZODIA FECIOAREI, se realizează în întregime la Vama Veche, cel mai de sud punct al litoralului. Un sat cu case puține și mici, acoperite de nalbă, cu garduri de piatră gălbuie lucrată de apa mării, un sat cu lumină crudă, care albește tot: casele, gardurile, pămîntul. Pămîntul ars al Dobrogei de care vorbea Manole Marcus, nu stă decît să fie descoperit. Aici, la Vama Veche, Ion Oroveanu a ridicat o casă — casa eroilor principali — aici a găsit o curte cu oile ei, cu măgarul și cu gardul ei de piatră, într-o armonie de bejuri și griuri parcă făcută de mîna omului (mîna omului a intervenit doar la pereții pe care Oroveanu a pus să fie vopsiți într-un alb-gri). Aici s-a creat decorul unui Bufet cu mesele în curte, cu fețe de masă colorate ca nalbele și ca nisipul. Aici se pregătea o foarte frumoasă filmare cu Cristea Avram, Mircea Bașta, cu Sorin Postelnicu și cu Jorj Voicu; aici i s-au făcut probe de machiaj Ioanei Bulcă, venită cu mult înaintea filmărilor pentru ca să prindă culoarea femeilor de pescari, aici, în sfîrșit, pe malul mării chiar, Oroveanu ridica o Istrie în miniatură, aici urmau să se întîmple foarte multe lucruri frumoase și interesante, dar în zilele în care ne-am aflat noi se filma la Limanul. La 5 kilometri de mare, în curtea unei biserici. Eroii scenei erau Mihai Pălădescu în rolul unui preot, Jana Gore, soția preotului, doi copii și o femeie bătrînă din sat, pe care Manole Marcus nu putea s-o convingă nici în ruptul capului să nu-și mai rostească replica în poziție de soldat disciplinat scos la raport.

Curtea are și pomi, dar la umbră stau numai privitorii. Echipa e la soare și cu ajutorul lui și al reflectoarelor care nu dau din păcate numai lumină ci și căldură, toată lumea simte din plin arșița pămîntului dobrogean. Preotul și preoteasa și copiii lor stau la masă și mănîncă raci. Bătrîna vine să-l anunțe că sora lui, Sabina, dorește să-i vorbească. Preotul schimbă două replici cu soția sa și se ridică să plece. Preoteasa tempereazā cu o palmă maternă pofta de raci a băiatului ei. Bătrîna revine în cadru și-i șoptește ceva la ureche preotesei care ascultă atent. Un cadru ușor fără probleme mari. Pe ecran va dura — poate — un minut. De filmat s-a filmat două ore. Două ore, Jana Gore, Mihai Pălădescu, cei doi copii și bătrîna și-au jucat rolurile lor sub lumina soarelui dobrogean ajutat de reflectoarele bucureștene...

Sandu Întorsureanu, operatorul filmului, își protejează aparatul de filmat cu o umbrelă neagră. Pe masă farfuria cu raci strălucește roșie în soare. «Da' ia și mănîncă Arghire, că ți se apleacă» — spune pentru a șaptea oară Jana Gore. Și Arghir-Pălădescu, cu haina preoțească închisă — că nu-i frumos să stea deschisă — cu barba de la recuzită, se reașează la masă... Manole Marcus vrea să audă liniștea. Altfel nu se filmează. În fundul curții biserica, o minunată construcție veche, se înalță albă și promițătoare de răcoare. Bătrîna femeie care se oprește de fiecare dată ca un oștean disciplinat la raport, e îmbrăcată în negru din cap pînă în picioare. Deci, femeia în negru, părintele în gri, racii roșii de pe masă, fundalul alb al peretelui. Pe peliculă asta trebuie că va «da» foarte frumos. De partea cealaltă a baricadei, mașiniștii, operatorul, asistenții, Manole Marcus și toți cîți ne mai aflăm de față, strălucim în soare ca bujiile unei mașini bine întreținute. Ce fericire să filmezi la mare! Și totuși, cînd se termină filmarea, după ce parcurgem cei trei kilometri care ne despart de ea, marea este din nou pe aproape, briza ne limpezește un pic cutia în care ne păstrăm inteligența și sîntem în stare să vorbim despre film cu pasiune și de ce, de ce nu, cu căldură.

MANOLE MARCUS

— Acum, cînd în sfîrșit ați așezat prima cărămidă, cînd respirați în atmosfera filmului zi și noapte, nu vi se pare că totul e altcum decît pe vremea decupării scenariului, că fiecare cadru îl redescoperiți ca și cînd nu l-ați fi știut dinainte?

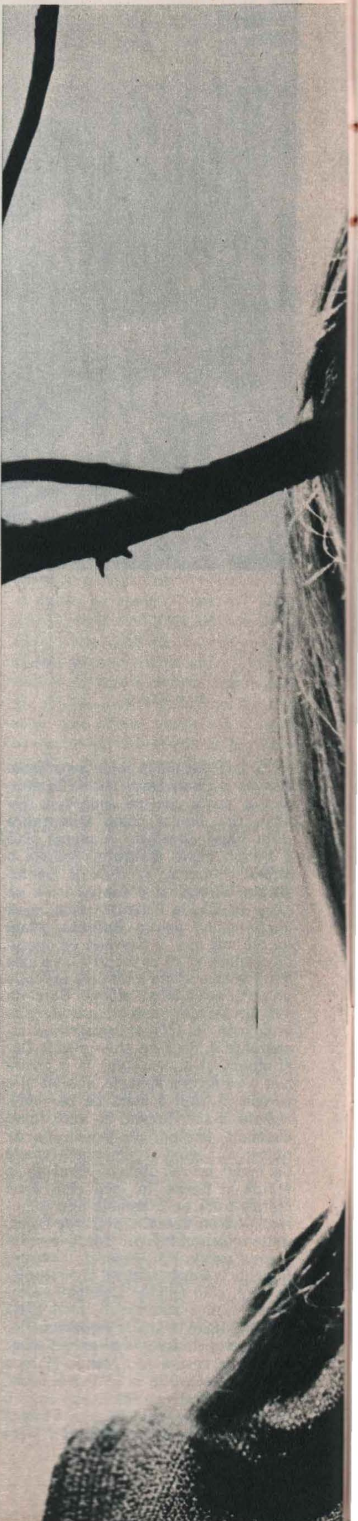
— Sînt permanent tentat, de la un timp încoace, să răspund monosilabic la orice întrebare legată de filmul meu. Sînt atît de plin de el încît, paradoxal, îmi vine foarte greu să-l disec în vorbe. Am sentimentul că nu voi reuși în niște fraze chiar bine ticluite, să exprim ceva măcar din gîndurile, neliniștile, încordările, relaxările pe care le reprezintă în viața mea interva-



Savel Stiopul — regizorul Ultimei nopți a copilăriei.

Manole Marcus explicîndu-i bătrînei — pentru a cîta oară? — cum să-și rostească replica.





Silvia Bădescu — Fana.

PANORAMIC PESTE PLATOURI

lul de la prima discuție avută cu scriitorul Mihnea Gheorghiu și pînă acum. Să încerc totuși să răspund întrebării dumneavoastră... **Zodia fecioarei** este, după cum știți, o tragedie modernă cu ecouri antice, care se petrece într-un sat de pescari ars de soare, într-o lume mai puțin cunoscută, fascinant de complexă, dură și aspră, duioasă și caldă, capabilă să-și consume simțămintele pînă la nebunie, dar și plină de rațiune și de bun simț. Există în această ambianță o beție a soarelui și a mării, o grafică a orelor, o irizare de lumină care transfigurează și stilizează totul.

— De aici importanța culorii în film?

— De aici o analiză atentă a posibilităților pe care le are culoarea în exprimarea sentimentelor, în exprimarea cursivității dramaturgice. Subiectul meu este construit pe canonul tragediei antice, în care regula celor trei unități este respectată cu strictețe. Aceeași rigoare o va avea și exprimarea plastică. Monocromismul dramei va fi spart de policromia spectacolului **(amintim cititorilor noștri că acțiunea filmului se petrece paralel cu un carnaval prilejuit de strîngerea recoltei)**, a pregătirilor și serbării propriu-zise. Va fi o ritmare audio-vizuală care va tensiona desfășurarea ceva mai lentă, mai analitică a fabulei. Filmul care a și început să se contureze — pe ecran lat și în culori — va încerca să se smulgă din «tradiția» filmelor colorate, pastelate, cromolitografiate.





Liviu Tudan și Silvia Bădescu, cei doi actori neprofesioniști pe care Savel Stiopul îi «lansează» în Ultima noapte a copilăriei...

CAUT O CULOARE

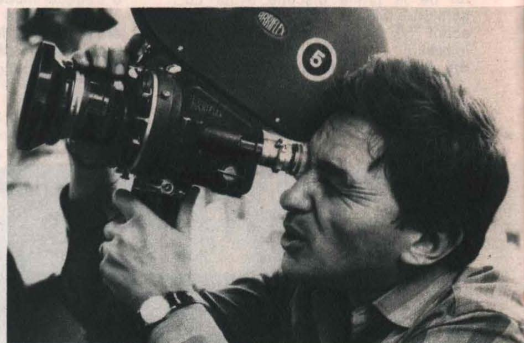
care să creeze în spectator acea stare psihică necesară unei bune receptivități a filmului. Caut o culoare care să exprime o stare afectivă numai prin prezența ei. Caut o culoare care, filtrată de lumină, să exprime cît mai apropiat, una cîte una, cele 24 de ore în care se consumă acțiunea filmului meu.

— În interviul pe care l-ați dat înainte de începerea turnărilor, spuneați că aveți mari greutăți în alegerea distribuției și explicați acest lucru, dînd o caracterizare a personajelor, complexe și foarte deosebite între ele. La ce actori v-ați oprit pînă la urmă?

— Spuneam atunci că este vorba în film de două familii ai căror copii se iubesc și vor să se căsătorească. Părinții acestor tineri, respectiv mama băiatului și tatăl fetei, s-au iubit însă și ei cîndva... Cea care dezlănțuie conflictul este Sabina, mama fetei, interpretată de Gilda Marinescu, actriță de teatru cu recunoscute calități care se află la primul film. În celelalte roluri vor apare Ioana Bulcă (Midia), Cristea Avram (Lut), Mircea Bașta (Tekir) și tinerii Ana Szeles (Dita) și Sorin Postelnicu (Dionis). Nu mai

PANORAMIC PESTE PLATOURI





Încă un «documentarist» care trece în tabăra «artisticului»: Tiberiu Olasz, operatorul filmului Această fată fermecătoare.



Margareta Pîslaru și Jorj Voicu într-o scenă care s-a filmat la barul «Turist».



Margareta Pîslaru vine și pleacă de la filmare, cu bicicleta...

reiau caracterizarea personajelor pe care am făcut-o cu alt prilej.

— Sper să putem relua convorbirea noastră la o fază mai înaintată de lucru, cînd noi vom fi văzut cîte ceva din materialul filmat, iar dumneavoastră veți ști exact cum s-au concretizat toate gîndurile, neliniștile, încordările, realizările... de care pomeneați la început.

— Atunci cred că nu voi mai scoate nici un cuvînt.

ION OROVEANU

Scenografia **Zodiei fecioarei** îi aparține lui Ion Oroveanu, apreciatul colaborator al lui Gopo din **Harap Alb** și cunoscutul scenograf de teatru.

— Cum se împacă stilul dumneavoastră modern de a concepe scenografia, cu decorul în care se petrece acțiunea filmului, decor ce reprezintă o localitate veche de mii de ani?

— N-am făcut decît să conving echipa să aleagă drept loc al desfășurării acțiunii, Vama Veche, ca ultimă rămășiță de pitoresc, la care nu am avut de făcut nimic altceva decît să adaug o Istrie posibilă de filmat din mai multe puncte de vedere: să se plaseze — din spirit de economie — foarte aproape de desfășurarea filmului; să condenseze, din ceea ce înseamnă Istria pe întreaga ei întindere, elementele cele mai cinematografice.

— Istria răspîndindu-se pe orizontală și oferind mai mult pardoseli și fundații?

— Desigur. Iar ca factură tehnică să pară că sînt vestigii strict caracteristice teritoriului țării noastre.

— Păstrînd patina, trebuie redată atmosfera unui sat de pescari din zilele noastre.

— Voi încerca totul în nisip și în atmosfera pe care Vama Veche o are. Nu vreau să se simtă în nici un fel scenografia.

— Scenariul oferă totuși posibilități multiple...

— După mine este un text cinematografic foarte rotund. O să vă fac o mărturisire: mi-ar place să fac și eu un astfel de film de la început pînă la capăt. Dar asta ar face obiectul unei confesiuni mai ample...

Scenariul **Zodiei fecioarei** este paradoxal, modern, pe o construcție dintre cele mai clasice. Dacă tratează în planul doi perpetuarea și oarecum reluarea unor mituri antice pe teritoriul Dobrogei — pentru că aici se petrece acțiunea — forma de expresie, pe care o aduce acest plan doi nu este gratuită, ea se grefează pe o dramă cu implicații clasice, dar perfect contemporane. În sensul că există în relațiile omenești, cu toate profundele schimbări petrecute datorită unei periodicizări istorice, există, repet, niște drame omenești veșnic posibile, veșnic contemporane, moderne. Nu mediul în care se desfășoară această dramă creează sentimentul de modern, valoarea de modern reiese din structura dramei, precum și din tratarea ei. Dar asta este treaba regizorului.

— Și treaba dumneavoastră?

— Eu am o muncă de planul doi și mi-am impus-o ca atare. De altfel, alături de scenografie, un rol însemnat îl vor juca costumele realizate de Lucia Metch. Atît din punct de vedere caracterologic, cît și în ceea ce privește reușita suprapunerii dintre fundalul aproape de carnaval al serbării dionisiace și al dramei propriu-zise.

— Mono și policromismul de care vorbea Manole Marcus se va răsfrînge puternic, presupun, în coloritul decorului și al costumelor.

— Serbarea va fi realizată în culori vii, violente chiar, spre deosebire de scenele de viață — de drama personajelor — care se vor consuma în tonuri palide de bej, brun, alb.

LA TREIZECI KILOMETRI SPRE NORD DE ZODIA FECIOAREI

Tuzla, unde se filmează o secvență din **ULTIMA NOAPTE A COPILĂRIEI**. Savel Stiopul cu barba sa cu tot, credinciosul său colaborator, operatorul filmului, Ion Anton, graficianul Ion Baroi care debutează în scenografia de film, H. Maiorovici, cel care va scrie muzica filmului și cei doi actori, tineri și de tot neprofesioniști, Silvia Bădescu și Liviu Tudan, fac plajă îmbrăcați și la lumina reflectoarelor. Pentru că aici se filmează pe plajă, chiar pe malul mării, chiar cu picioarele în apă. Și așa, ca pentru o dublă demonstrație de sadism și masochism feroce, stau cu toții cu marea sub nas și se coc în haine.

Între două cadre, acolo, pe nisip, sub soarele copleșitor al nămiezii, Savel Stiopul cu ochii spre echipă și cu urechea spre mine îmi răspunde literalmente «la cald».

— Da, sînt foarte tineri, tinerii mei. Abia au 18 ani. Vreau să fac un film dinamic, tineresc, atractiv, atît prin prezentarea unor tipuri veridice în apartenența lor la generația foarte tînără de la noi, cît și prin ritmica și tensiunea cadrului în sine și a montajului.

— Închegarea personajelor, viabilitatea lor pornește, presupun, de la scenariu.

— Este unul din meritele textului lui Carabăț. Personajele foarte diversificate îmi dau posibilitatea realizării unor momente interesante, cu actori deosebiți fundamental ca temperament și stil de joc. Pe de altă parte, structura epică a scenariului îmbie la filmări bazate pe cadre lungi, de așa zis montaj în cadru, cu care caut să-mi completez tehnica mea de pînă acum, ce se bizuia mai mult pe montajismul general al cadrelor decît pe un ritm și montaj interior al fiecăruia în parte. Sper ca experiența cîștigată și cu acest film să-mi folosească în viitor, să mă ajute să îmbin descrierea cu mișcarea camerei și expresia montajistă.

— A lucra cu neprofesioniști nu este un handicap în construirea unor personaje atît de complexe și de diferite?

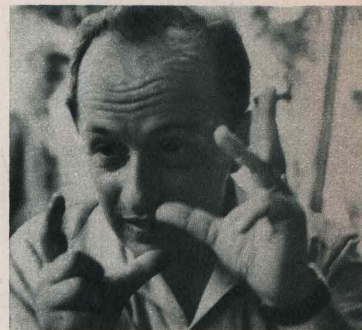
— Eu nu văd nici o diferență în a munci cu actori profesioniști sau neprofesioniști. Esențial este să găsești modalitatea de a te apropia de ei. Deosebirea între actori o stabilește talentul, nu profesionalismul. Actorii de teatru cu o prea mare rutină scenică, nu sînt suportabili pe ecran. Un bun actor profesionist de cinema a învățat rigorile filmului, păstrîndu-și prospețimea «neprofesionistului».

— Un film despre tineri nu mi se pare de loc o treabă ușoară. Psihologia specială, inerentă vîrstei, formele de manifestare, presupun, pentru o rezolvare cinematografică firească, reală, autentică, o cunoaștere profundă a lor, înțelegere, afinitate chiar.

— Iată și principala problemă a filmului nostru: intrarea în ritmica tineretului de azi, surprinderea pasiunii, temperamentului, rezervelor de energie pe care aceasta le are și le manifestă în diferite feluri specifice lui și, mai ales, transmiterea acestor lucruri spectatorului din sală. De aceea am ales ca protagoniști niște adolescenți, absolvenți de liceu, încercînd doar să transmit nemijlocit de pe ecran încrederea lor în viață și în propriile puteri, fervoarea care-i caracterizează. Și cînd spun nemijlocit, mă gîndesc că n-am vrut ca aceste pasiuni să fie «jucate», ci să le aparțină ca un dat natural al interpreților mei. De aici greutățile știute în stabilirea distribuției, pe care acum însă o consider nimerită.

— Am văzut că ați accentuat dunele de nisip cu cărbune, ați vopsit scaieții cu var, ați «pătat» stîncile cu alb și negru. Este o viziune plastică deosebită, bazată pe contraste, servită și de dimensiunile ecranului?

— Folosind ecranul lat, am căutat să dau cîmp liber exploziei de dinamism și de energie, de vivacitate a tinerilor noștri, să nu creez o senzație de încorsetare ci, dimpotrivă, de totală libertate, libertatea aceea care le place lor atît. Filmul avînd tente lirice intercalate ritmic cu tente dramatice, chiar tragice, am ales expresia în alb și în negru, amplificată însă la maximum în viziunea pe care grafica și pictura modernă încearcă s-o propună. Am ales o optică care **desenează** foarte **net** și o tratare chimică de laborator



Lucian Bratu dînd indicații regizorale actorilor săi: un spectacol pe care numai pelicula l-ar putea reda cu fidelitate.

care mărește contrastele. Am filmat exterioarele cu un filtru roșu puternic, care accentuează la rîndul lui alb — negrul, eliminînd într-o mare proporție gri-urile.

Nici n-am băgat de seamă cînd, ca să scape puțin de lumina reflectoarelor, operatorul Ion Anton s-a așezat lîngă noi să se mai răcorească, adică să fie doar în bătaia de $+45^{\circ}$ a soarelui. Intervenția lui s-a produs la momentul potrivit.

— Pînă acum am fost obișnuit cu o grafică alb pe alb. De data asta intervine negrul, puternic, net. Ceea ce solicită o altă tratare plastică, o grafică mai modernă, cu elemente de mare contrast între alb și negru. De pildă, aici unde nisipul «face» alb, unde marea și cerul se confundă, unde totul pare uniform, aș risca să obțin o imagine lăptoasă, dacă n-aș scoate cerul și marea foarte închise, aproape negre, iar nisipul și actorii foarte albi.

— Mai mult, reia Savel Stiopul, am folosit o plastică a decorului, atît cel construit, cît și cel amenajat pentru exterior, care să se bazeze pe jocuri violente de suprafețe albe și negre, ce nu contrazic peisajul real cu care ochiul nostru este obișnuit, dar îl accentuează în direcția propusă de viziunea noastră artistică. Cînd spun a noastră, mă gîndesc la colaboratorii mei, operatorul Ion Anton și scenograful Ion Baroi, cunoscut grafician...

— ...și debutant în cinematografie. Spuneți-mi, ce reprezintă momentul MAREA, la filmarea căruia am asistat, în construcția generală a filmului dumneavoastră?

...spre satisfacția curioșilor, nelipsiți de la nici o filmare «pe viu».

PANORAMIC PESTE PLATOURI

— Reprezintă, simbolic, ultima noapte a copilăriei (și dimineața următoare), adică cheia filmului. Lucian, eroul principal, încearcă să definească sentimentul dragostei, pentru el încă o tentație nebuloasă. Experiența lui nefericită cu Mina, se va răsfrînge asupra iubirii incipiente pentru Fana, consumată cumva în ultima noapte a copilăriei lor. Să nu uităm însă că această secvență se află abia la jumătatea filmului și că, în final, vom încerca să transmitem spectatorului ideea poetică a scenariului: ultima noapte a copilăriei nu înseamnă despărțirea de copilărie, ci momentul în care omul, ce devine matur, ia cu dînsul, în viața plină de răspunderi, griji și greutăți ale maturității, bagajul de aur al zilelor însorite ale copilăriei...

Iată de ce ne aflăm aici, pe plaja ciudată, aproape sălbatică de la Tuzla, un adevărat Eden rousseau-ist pentru eroii filmului lui Savel Stiopul.

*

Tuzla este un fel de Vamă Veche, mai mare și mai despuiată de farmecul sălbăticiei. Dacă mergi pe șosea. Pe drumul de pe malul mării însă, printr-un cîmp de grîu treierat, cu baloturile de paie semănate ca niște cuburi imense de miere, cu malul abrupt cu stînci de pămînt ars, cu pietrele albe care intră în mare în trepte, Tuzla devine și ea un capăt de lume, un sfîrșit al uscatului, un început de ape. Malul are straturi, straturi de culoare, și ceea ce a făcut Baroi vopsind în alb și negru pămîntul, scaieții și plaja, poate trece cu ușurință drept mîna înțeleaptă a naturii. Peisajul uscat primește alb-negrul ca pe o combinație a lui. Costumele celor doi tineri jucate în alb-negru și ele, sînt de acolo. Chitara lui Lucian-Liviu e o bucățică parcă, dintr-un balot de paie. Și aerul lor nedomesticit ține de locul în care se află. Regizorul și-a ales bine locul și oamenii. Niște tineri cu toate problemele vîrstei «lămurite», s-ar fi întins mai mult sau mai puțin cuminți la Mamaia pe plajă, iar seara ar fi dansat shake la «Pelican». Cele două bucățele de oameni subțiri, neterminați, neformați nici pe dinăuntru nici pe dinafară, scuturați proaspăt din pomul copilăriei și amețiți încă de căzătură, cutreieră o plajă pustie și dansează pentru ei, pentru mare și pentru craniul de măgar («A fi sau a nu fi») găsit pe plajă și spînzurat într-un copac. Actorii au vîrsta personajelor pe care le interpretează și e o plăcere să-i vezi mici, subțiri și cu probleme actoricești, stînd ca niște îngeri ai răbdării cîte trei ore în soare, îmbrăcați, pentru un cadru, și rugîndu-se, la urma urmelor să reia scena pentru că «n-a fost bine». «Mi-a trecut furia» — spune Liviu la capătul unui cadru, care la repetiție ieșise superb. Pentru că nu cunosc nici un truc. Nu știu să se supere la comandă, să rîdă la comandă sau să plîngă, nu știu să se gîndească la lucruri triste, nici să-și închipuie că au în față Oceanul Înghețat de Nord sau pe Brigitte Bardot. Reacțiile lor sînt directe. Liviu repetă o replică pînă cînd devine a lui și o inventă. Pentru ca să-i spună Fanei: «Ce iubire? N-am nevoie de iubire», interpreta Fanei trebuia să stea în spatele aparatului de filmat și să-i primească replica. «Silvia!», urlă Liviu ori de cîte ori trebuie să se tragă un cadru numai cu el, și Silvia nu-i acolo să-i primească replica. Și Silvia, înțelegătoare, vine repede și face figurație, pentru ca dialogul să se poarte nu între el și aparatul de filmat, ci între **el și ea**. Savel povestește amuzat — și încîntat de actorii lui — cum înaintea filmării unei scene de dragoste, Silvia, aflînd că va trebui să se sărute cu partenerul ei, a intrat în panică. «Nici nu-l cunosc bine — se lamenta ea — cum să mă sărut cu el!?» Unde sînteți voi Brigitte și Anite, Ursule și Raquele, să-i explicați puțin acestei fetițe cum se compune un sărut pasionat? Deși mai bine lăsați-o sa nu știe, și să se gîndească întotdeauna cînd i se va propune un partener, dacă poate sau nu, să se sărute cu el.

PATRUZECI DE GRADE LA SOARE ȘI ACEASTĂ FATĂ...

Ce mi-e Tuzla, ce mi-e Magistrala Nord-Sud? Doar că nu-i marea oferită impertinent ca decor. Doar că ne coacem fără briză și în altă companie: Lucian Bratu — în șort, că nu degeaba «Dorobanțul»... — și operatorul Tiberiu Olasz. Sub o umbrelă, Margareta Pîslaru machiată și gata să intre în cadru, bea Coca-Cola. Seamănă foarte vag — așa cum e acum, tapată, machiată și «pe tocuri» — cu fetița de acum o zi care, în sandale și cu părul ei de-acasă, cu ochii ei de-acasă, îmi povestea la cerere, despre ea și despre rolul ei.

— Ruxandra este o fată fermecătoare, și asta obligă. Ceea ce cred că va fi foarte greu: să joci cu talent o fată care nu are talent. E greu, dar îmi place, îmi place foarte mult. Trebuie să-mi amintesc cum eram la 17—18 ani... Vedeți, și asta îmi place, că joc altceva decît în **Tunelul.** Altceva măcar și ca vîrstă. Acolo aveam 25 de ani.

— Ce știi despre personajul dumitale?

— Nu prea mult, cît poți ști de la o primă lectură a scenariului. Este o fată foarte sinceră în fond, care crede în tot. dar care nu prea știe ce vrea. Dă examen la teatru, deși nu are nici un pic de talent, trece de la o stare de spirit la alta dintr-o dată, fără nici o justificare aparentă... Îl iubește pe Paul, dar nici Șerban nu-i e indiferent... Este o fată puțin dezorientată...

Rolul Margaretei este într-adevăr foarte greu. Această fată fermecătoare poartă în spate tot filmul, nu numai titlul. Trebuie să trezească rînd pe rînd simpatie, antipatie, repulsie chiar. Să fie drăgălașă, dezarmantă, enervantă. Să fie proastă, cu și fără farmec, și să aibe crize de inteligență acută. Lipsită de talent, și să aibă o scenă de improvizație actoricească aproape genială. Să lovească, cu insensibilitatea și egoismul ei inconștient și să fie la rîndu-i lovită, fără să înțeleagă de ce. Să fie ca o superbă jucărie mecanică, ca o păpușă care spune și mama și tata, închide ochii, bate din palme, și transmite și idei. Este altceva decît Fana din **Ultima noapte a copilăriei,** altceva decît eroii din **Diminețile unui băiat cuminte,** este o altă fată a tinereții, aproape simbolică, dar de o autenticitate teribilă, cu existența reală, precisă și posibilă. Ca rol este un personaj de invidiat.

DE CE MARGARETA PÎSLARU?

— Văzut din afară — spune Lucian Bratu — ar putea să pară o soluție de succes. Margareta este foarte cunoscută. Din cauza popularității ei, avem și necazuri. Dorim să trecem neobservați, să filmăm prin surprindere, dar de multe ori din cauza ei nu se poate. Am ales-o pentru că sînt convins că ea este purtătoarea ideală a tipului de fată creat de Cosașu. Este foarte de aici, din orașul nostru, se leagă foarte bine cu locurile pe care le filmăm și cu tema filmului. Sigur, garanții nu există. Orice lucru are proporția lui de necunoscut. Poate că nici experiența ei cu mine, nici a mea cu ea nu este o asigurare liniștită sută la sută. Necunoscut este, în special, dacă și cît sîntem noi în stare, împreună cu ea, să prospectăm zonele mai adînci ale scenariului. Pentru că există o aparență a fenomenului, foarte tentantă și spectaculoasă, dar dacă nu reușim să o depășim și să desprindem semnificațiile acestei fete fermecătoare, dacă rămînem la suprafața fenomenului nu vom reuși să ne ducem rolul pînă la capăt.

— Ce vi se pare mai important în faza asta?

— Să prindem și să reușim să păstrăm pînă la capăt tonul ușor amuzat, ironic cu care autorul vorbește despre lucruri foarte serioase. Și mai este ceva privind tehnica filmării: cu ajutorul lui Tiberiu Olasz încercăm să filmăm altfel decît pînă acum, adică în ordine cronologică a filmului. Eu nu anticipez, dar este interesant că se poate foarte bine lucra și așa, fără să stînjenim producția și obținîndu-se două cîștiguri foarte importante, unul pentru actori — care au astfel sentimentul continuității rolului lor — și unul pentru mine personal: nu mai sînt transformat în dispecer, obligat să țin minte și să mă preocup de ce se întîmplă între cadrul A și cadrul Y.

— Bine, dar atunci de ce se filmează de ani de zile așa cum știm că se filmează?

Tiberiu Olasz intervine ca fiind mai în măsură să dea explicații despre imagine.

— Se filmează pe sistemul numit «pe serii de lumini». Filmez astăzi, să zicem, toate prim-planurile personajului X aflat în dialog cu personajul Y. Lumina se pune pe fața personajului X și deci trebuie să profit și să filmez tot ce am de filmat cu acest personaj. Apoi lumina se pune pentru personajul Y și-l filmez de asemenea numai pe el. Obțin o imagine frumoasă a ambelor personaje. O imagine curată, cum spunem noi. Dar asta se poate realiza foarte bine și altfel, adică așa cum încercăm noi: filmînd șnur, acțiunea filmului. Faptul că un personaj este mai puțin luminat decît celălalt, nu mă deranjează de loc. Dimpotrivă, îmi accentuează senzația de adevăr, pentru că în viață de fapt niciodată nu se întîmplă ca doi oameni care stau de vorbă să primească pe față aceeași lumină.

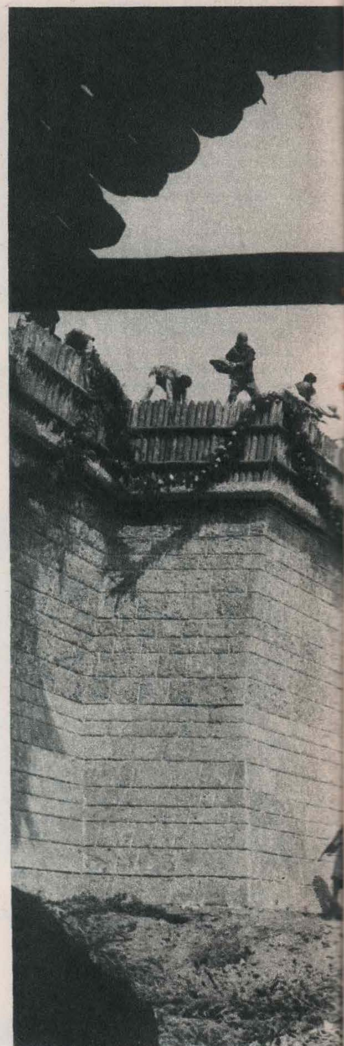
— Nu e mai greu de filmat așa? Totuși, lumina se pune și în funcție de fața actorului. Trebuie să-l pui în valoare, să-i speculezi unghiurile favorabile.

— Dacă filmezi, pur și simplu, pe viu ca la documentar, unde ai nevoie mai mult de ochi decît de aparat, e foarte ușor. Dar să faci un film jucat, un film cu actori în felul acesta, e poate mai greu decît să faci o frumoasă imagine clasică. Eu nu vreau să fiu original cu orice preț, nici să fac școală, dar dacă asta folosește filmului nostru, cred că merită osteneala.

— S-ar putea spune că faceți o încercare de a transplanta metodele documentarului pe filmul artistic.

— Da, pentru acest film, repet, da. Și Cosașu a lucrat la Sahia și ceea ce a scris el poartă amprenta adevărului de viață. Materialul lui cere o asemenea imagine foarte de pe stradă, nu de documentar, ci în spiritul adevărului de viață.

— Singurul intrus sînt eu, spune Lucian Bratu. Și trebuie să spun că pentru mine, care am lucrat numai la studioul «București», colaborarea cu Cosașu și Olasz este ca o injecție cu vitalitate. De altfel, cred că și pentru filmul artistic, puțin anchilozat



în formule și scheme, o asemenea injecție este foarte folositoare.

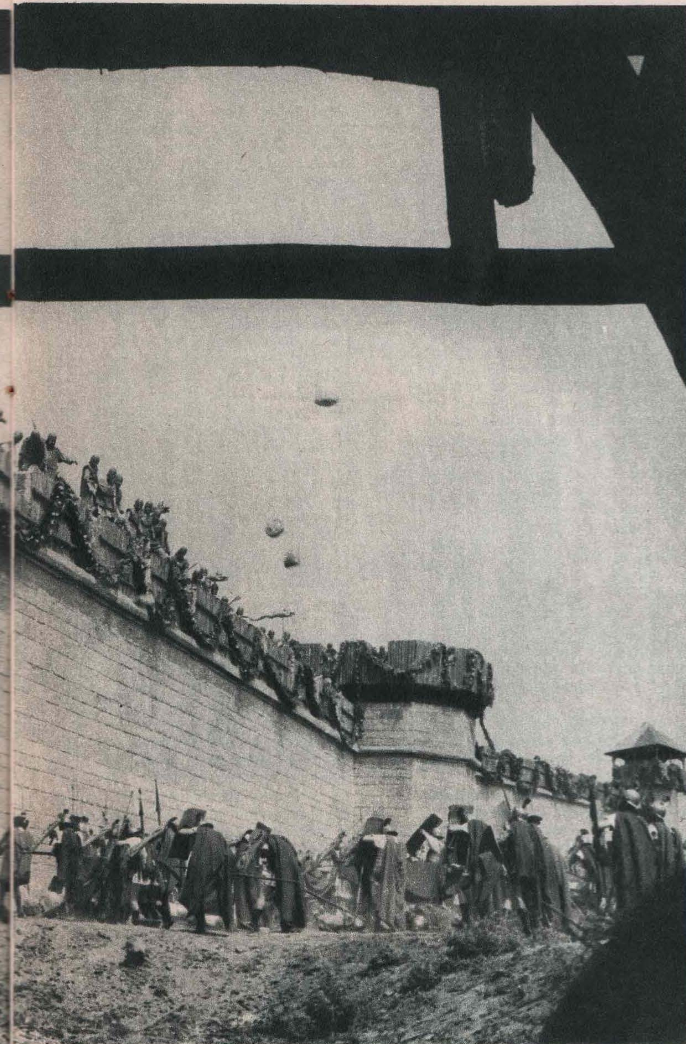
— Din păcate — reia Olasz — sistemul nu se poate aplica oricărui film. La urma urmelor, poate ăsta este secretul: să descoperi pentru fiecare film stilul de imagine și metoda de lucru care convine cel mai bine.

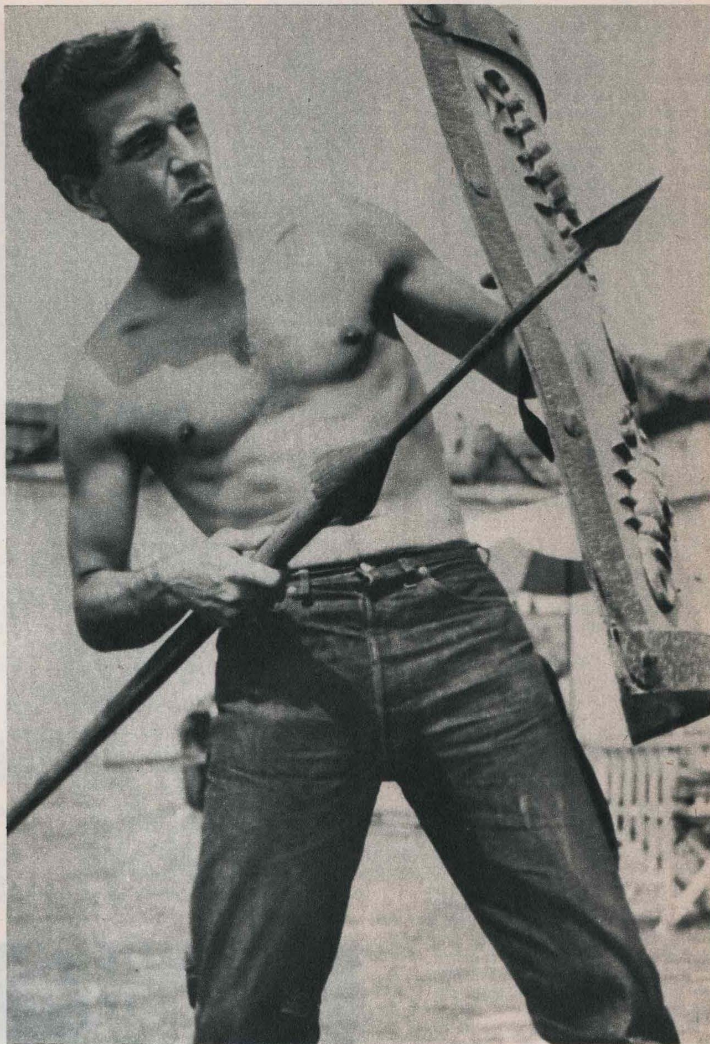
*

În stradă, în mijlocul oamenilor care trec tocmai atunci cînd nu trebuie și nu numai că trec, dar se uită și în aparat, Margareta Pîslaru așteaptă în cadru să fie filmată. Scena se petrece la un stop unde Ruxandra, cu un coș pe un braț și un cățel sub celălalt, așteaptă să treacă stopul. Cadrul reprezintă o imagine dintr-un film pentru televiziune, pe care Ruxandra îl turnează sub regia lui Paul, un film care se termină cu: «Cetățeni, nu traversați strada pe stop!». Cadrul

«Cetatea de cîmpie» supusă atacurilor romanilor. Bolovanii sînt totuşi de recuzită.

Pierre Brice? Nu. Georges Marchal? Nu. Regizorul Dacilor, Sergiu Nicolaescu.





pare să fie convingător, întrucît două femei care privesc filmarea au şi început să discute între ele despre utilitatea filmelor de circulaţie, argumentînd cu toate accidentele auzite sau cunoscute. Deci, Margareta Pîslaru stă la stop, cu coşul pe braţ. Cu trei zile înainte stătea la o masă a barului «Turist». Peste două zile va sta în tribuna hipodromului din Ploieşti. Pentru că aşa se fac filmele: stînd şi aşteptînd. Cu seninătate şi răbdare, fără nervi, mai ales fără nervi, dacă se poate. Dar nu prea se poate.

DACII DIN NOU LA BUFTEA

După ce au fost la munte şi la Dunăre, după ce au profitat de vară din plin, **Dacii** s-au întors la Buftea. Acolo unde au avut prima zi de filmare: pe malul lacului de la Buftea. De astă dată se filmează «Cetatea de cîmpie», mai precis, atacul Cetăţii de cîmpie. Dacii sînt sus pe creneluri, înarmaţi cu arcuri, cu săgeţi, cu bolovani. Romanii, jos, cu pelerinele roşii fluturînd în vînt, cu genunchierele de metal, cu scuturi, şi cu scări pe care le vor propti în zidurile cetăţii. De jur împrejur maşini, armată — cu totul cam 2 000 de oameni. Sergiu Nicolaescu este, ca la prima zi de filmare, peste tot. Mai slab—au slăbit cu toţii de altfel — mai calm, mai stăpîn pe el şi pe situaţie. Echipa s-a rodat, dar nu-i numai asta. S-a văzut materialul filmat pînă acum şi se pare că filmul iese cam aşa cum dorea regizorul. Costache Ciobotaru nu se vede. Este — l-am descoperit la urma urmelor — în mijlocul legiunilor romane unde s-a instalat un aparat de filmat care trebuie să surprindă îndemnul la luptă pe care Pierre Brice — Severus — îl adresează oştenilor săi şi, presupun, atacul văzut din spatele armatelor. Un alt aparat se ocupă de dacii de pe creneluri. Se dau toate indicaţiile. Pierre Brice cu mantaua lui roşie şi coiful împodobit cu pene negre aşteaptă, cu spada în mînă, să se comande «motor!». Regizorul comandă alinierea trupelor romane, totul e în ordine şi soarele intră puţin în nori. Pierre Brice părăseşte cîmpul de luptă şi se duce să se intereseze de «rana» lui Georges Marchal. Cu puţin înainte de filmare Pierre Brice şi Georges Marchal, supravegheaţi de maestrul de lupte Stelian Constantin, şi-au repetat o scenă de duel. Spadele erau cele din film, grele şi puţin ascuţite. Brice a greşit o mişcare şi spada lui s-a abătut cam repede şi cu forţă peste umărul lui Marchal. Alcool, scuze, nervii repede stăpîniţi ai lui Georges Marchal — în treacăt fie spus Georges Marchal este o persoană absolut fermecătoare — Pierre Brice cum nu se poate mai dezolat. Între timp un reporter ceh venit în acelaşi scop ca şi noi la filmarea **Dacilor** încerca să surprindă tot ce se poate surprinde. Mă tem însă că momentul accidentului i-a scăpat. «Rana» era o zgîrietură, o nimica toată. Dar Pierre Brice se interesa de soarta ei din trei în trei minute cu un aer atît de vinovat, încît Marchal s-a simţit obligat să-l consoleze, să-l asigure că nu e nimic. Totuşi, din cînd în cînd, Brice mai arunca o privire vinovată şi o întrebare către «locul acela».

În sfîrşit «Cetatea de cîmpie» a fost atacată. A plouat de sus cu bolovani şi cu săgeţi pînă şi chiar după ce s-a auzit comanda regizorului: «stop!». Oamenii se încălziseră şi voiau să cucerească cetatea pînă la capăt. Un dac i-a trimis în spate lui Brice o săgeată pe care acesta i-a înapoiat-o cu mîna. Din timp în timp, de pe creneluri cade un cadavru (un manechin, fireşte). Bolovanii de recuzită sînt înapoiaţi celor de sus pentru

PANORAMIC PESTE PLATOURI

că atacul se reia, deşi a fost foarte bine: e nevoie de o dublă întotdeauna. E cald, foarte cald, oştenii plini de zale şi de scuturi, ca să nu mai vorbim de dacii îmblăniţi de sus pînă jos, nu dau însă nici un semn de oboseală. Nicolaescu consumă, ca un wiking, conţinutul unei sticle de apă minerală. Fratele lui Decebal — Mircea Albulescu — numai barbă şi perucă, îşi face auzită vocea într-o conversaţie pe franţuzeşte cu nu ştiu cine. Reporterul ceh fotografiază de zor. Pe Sergiu Nicolaescu, pe Pierre Brice, pe Georges Marchal... (Sergiu Nicolaescu îmi vorbea într-o pauză despre dinamismul filmului, despre scenele de luptă, despre ritmul şi mişcarea în cadru. Vorbea pasionat, cu sinceritate, netemîndu-se de interpretarea ce se poate da unei declaraţii de tipul: «îmi place cum iese filmul». Aşa cum îi place echipa şi armata de luptători care îl ascultă ca pe un adevărat comandant, aşa cum îi place să fie, şi să-i simtă pe toţi din jurul lui, pe nerv, în tensiune, permanent în tensiune).

Pe urmă s-a filmat încă o dată atacul Cetăţii, s-au înregistrat strigătele de luptă şi parte din actori şi-au încheiat ziua de lucru. Pe urmă am vorbit cu Georges Marchal şi Pierre Brice.

GEORGES MARCHAL: NU-MI PLACE CA VIAŢA MEA SĂ DEVINĂ O VITRINĂ!

Georges Marchal este singurul actor fără studii dramatice acceptat ca societar al Comediei Franceze! Ecranul ni l-a prezentat adesea ca pe un erou de capă şi spadă în timp ce pe scena de teatru e apreciat drept unul din cei mai subtili Don Juani sau Mizantropi.

— Figura unui actor e cîteodată un handicap?

— Desigur. Trebuie să i te supui chiar şi în alegerea caracterului pe care-l interpretezi. De pildă, nu-mi pot permite să joc roluri de laşi, fizic mi se potrivesc rolurile mai clare. Fără să mai vorbesc de faptul că cinematograful mă utilizează cel mai adesea în roluri spectaculoase.

— Noroc de un Buñuel...

— Cu el într-adevăr am avut unele din cele mai interesante roluri de cinema. În **Aceasta se numeşte Aurora**, rolul unui evadat care se întîlneşte în brusă cu alte două personaje disperate; în **Moartea în această grădină**, un doctor strălucit care înţelege profesiunea ca pe un sacerdoţiu şi se hotărăşte să plece undeva într-o insulă. Şi acolo are loc întîlnirea dintre spiritul modern şi mentalitatea provincială.

— E într-adevăr pasionant să lucrezi cu Buñuel? Toţi o spun.

— Pasionant — e chiar termenul potrivit; e o inteligenţă atît de luminoasă, o inimă atît de extraordinară! Între el şi actorii săi se creează un contact uman — nu fac abuz de adjective! — excepţional. Spunea întotdeauna cu ironie cînd discutam cîte o scenă: «În orice caz critica va descoperi idei la care nu m-am gîndit». Şi prezenţa lui de spirit! Odată, în **Aceasta se numeşte Aurora**, cenzura clericală voia să-i taie o anumită scenă din film. Atunci Buñuel, ca să-i convingă, a recurs la nişte citate lungi din biblie.

— Ce preferaţi, teatrul sau filmul?

— Prefer de departe teatrul. Îţi dă mai multe satisfacţii din punctul de vedere al meseriei: dăruieşte mai mult de la tine şi ai mai multă personalitate. Cinematograful nu e dificil numai prin actul însuşi al interpretării cît mai ales prin context. Există şase, şapte vedete ale zilei. Şi restul? Pentru mulţi succesul e fulgerător şi,a doua zi, căderea în anonimat e de-a dreptul dramatică. Parisul devorează o vedetă pe zi. E o viaţă dereglată de magia succesului.

— De aceea vă apăraţi cu atîta strictețe viaţa personală? De aceea cînd am început să discutăm aţi fost atît de circumspect...

— Nu pot suferi să fac paradă, nu-mi place ca viaţa mea să devină o vitrină.

— O să vă rog să-mi răspundeţi totuşi la o întrebare extraprofesională. M-a frapat cu cîtă competenţă vorbeaţi de speciile de trandafiri şi de pomi de pe străzi. Sînteţi botanist?

— Un pasionat de botanică. Dar şi de biologie, de muzică, de arhitectură, de sport. Cred că diversitatea de preocupări şi apropierea de natură e absolut necesară pentru echilibrul omului modern-unilateralizat, mecanizat, urbanizat.

— Cum vă simţiţi la noi?

— Admirabil. Îmi place că la fiecare fereastră aveţi flori. Înseamnă că sînteţi un popor bun şi plin de poezie.

PIERRE BRICE: DUMNEZEULE! CE TÎNĂR ERAM!

L-am rugat să-mi povestească despre felul în care şi-a început cariera. S-a împotrivit preferînd să-i pun întrebări. M-am împotrivit şi eu, ne-am împotrivit, deci, şi în cele din urmă am găsit o linie de mijloc: două întrebări: **Cum aţi devenit actor? De cînd aţi dorit să deveniţi actor?**

— Dumnezeule, ce tînăr eram! a exclamat şi a rămas un pic să se gîndească la cei 20 şi... de ani pe care îi are acum. Cu un fel de cochetărie inconştientă, care-l prinde de altfel, Brice repetă din timp în timp: «Cînd eram tînăr, pe timpul cînd eram tînăr...»

Deci:

— Cînd eram tînăr visam să fac teatru. Pe urmă am fost luat la armată şi în timpul serviciului militar am organizat tot felul de spectacole, am făcut decoruri, am pus piese în scenă, visînd în continuare să devin actor. După armată am dat examen la conservatorul de dramă şi am urmat filiera normală, obişnuită pentru fiecare actor. În cinema, bineînţeles că am ajuns prin teatru.

— Care a fost primul rol?

— În teatru?

— În teatru.

— La început am făcut figuraţie, am făcut de toate, am dansat, am cîntat, am jucat în reviste. De fapt cariera mea — în special cariera cinematografică — a început în 1959 cu un voiaj la Roma... Au urmat cam 30 de roluri în filme italiene printre care, cel mai bun cred că a fost **Il rossetto** cu care am obţinut şi un premiu la San Sebastian. **Răufăcătorii** de asemenea era un film bun, premiat în Spania şi selecţionat pentru Berlin. La Berlin m-a văzut un producător şi mi-a propus Winnettou...

— Vă place rolul pe care-l aveţi în DACII?

— Foarte mult. Sînt un actor care poate refuza oricînd un rol dacă nu-mi place. Nu sînt în situaţia să primesc orice, deci dacă am primit să joc Severus, este pentru că mi-a plăcut. Mi-a plăcut şi povestea şi rolul şi regizorul. Pentru mine este foarte important să am un regizor care să-mi inspire încredere. Să-ţi «găseşti» regizorul este puţin cam acelaşi lucru ca în dragoste. Trebuie să fie un «coup de foudre». Trebuie să existe o înţelegere imediată între actor şi regizorul său, foarte multă prietenie, dragoste chiar, şi încredere reciprocă. Sînt foarte mulţumit de Sergiu Nicolaescu.

— Pentru că spuneaţi «pot alege orice», ce roluri preferaţi?

— Ador personajele antipatice.

— ?!

— Da, pentru că un personaj antipatic este cumva un rol de compoziţie. Orice actor este tentat să facă roluri de compoziţie.

— Sînteţi pentru cinematograful clasic sau pentru cel modern?

— Sînt pentru filme bune... Un film clasic poate fi făcut cu o scriere foarte modernă, nu? În ceea ce mă priveşte din cele 30 de roluri pe care le-am jucat, aproximativ 15 erau în filme moderne. Vedeţi deci că n-am preferinţe.

— Credeţi că există vreo deosebire între un actor şi o vedetă?

— Nu, cred că nu. Să devii vedetă este ca o înaintare în grad. Întîi eşti actor, pur şi simplu; joci, publicul te cunoaşte. Să fii vedetă este ca o recunoaştere a meritelor tale, ca o recompensă dacă vreţi. Fiecare actor visează la asta. Toată problema este să rămîi un mare actor fiind o mare vedetă...

Şi asta o spune o vedetă. Parcă e un făcut, dar toate vedetele care au trecut pe la noi, au scos cîte o pană din păunul construit de imaginaţia noastră. O vedetă nu e o apariţie năucitoare, orbitoare, nu-i o cometă cu coada de-o poştă, ci o fiinţă ca toate celelalte, poate mai amabilă, mai zîmbitoare, mai politicoasă. Începînd cu Jean Marais şi sfîrşind cu Pierre Brice, mitul **vedetei**, inaccesibilei **vedete**, se destramă fir cu fir. Acest băiat frumos, înalt, acest idol al fetiţelor şi domnişoarelor care e Pierre Brice, nu are nimic din apanajul speciei mai sus pomenită. În hainele lui romane — cînd se filmează — Brice este un actor pe care l-am mai văzut pe undeva. În maioul lui gri-bleu — cînd nu se filmează — este un băiat oarecare, foarte frumos, puţin obosit pentru că afară e cald, care poartă cu dezinvoltură trăsăturile binecunoscute din Winnetou. Care zîmbeşte cu multă uşurinţă şi suportă interviul cu o amabilitate covîrşitoare şi răspunde întrebărilor cu o sinceritate lipsită de fasoane, care seamănă foarte bine cu aceea a lui Sergiu Nicolaescu. I-am spus că e foarte iubit de publicul nostru şi s-a bucurat argumentîndu-mi îndelung cu acea definiţie a vedetei pe care mi-o dăduse mai sus. I-am spus că primim foarte multe scrisori la redacţie în care ni se cere adresa lui şi-am întrebat dacă obişnuieşte să răspundă. Răspunde, chiar dacă nu el, dar răspunde sigur. Aviz amatorilor.



Trei personaje importante din Dacii (de la stînga la dreapta): **Severus — Pierre Brice, Generalul Fuscus — Georges Marchal şi Attius — Geo Barton.**



O filmare spectaculoasă pentru Golgota: **regizorul Mircea Drăgan, cu alura și vestimentația unui cow-boy, ține în «lassou» patru din cele șase eroine ale filmului (de la stînga la dreapta: Ioana Drăgan, Draga Olteanu, Reka Nagy, Viorica Farcaș). La aparat — George Cornea.**

GOLGOTA

Scena din fotografia de sus s-a turnat la Cheile Turzii, în «deal». În vale se afla Borderie cu cei **Șapte bărbați** ai săi **și o femeie.** Cheile Turzii deveniseră pentru perioada aceea un fel de Buftea în exterior cu foarte multe platouri. Dar de filmat se filma numai pe două: sus și jos

La una din ultimele filmări ale **Golgotei,** Ioana Drăgan, Draga Olteanu, Reka Naghy și Viorica Farkaș, patru din cele șase eroine ale filmului, aveau de jucat o scenă grea și periculoasă: pe marginea unei prăpăstii în fața plutonului de execuție. Mircea Drăgan și-a luat elementarele măsuri de precauție — cele patru actrițe au fost ținute în «lassou», operatorul George Cornea și-a ales unghiul cel mai favorabil cu putință — cu o problemă în plus pentru că în vale se mai afla o echipă — s-a pîndit norul care trebuia să se afle în cadru, și s-a filmat.

Acolo se afla și arhitectul decorator Constantin Simionescu, omul care răspunde de decorurile, destul de dificile ale filmului, căruia fotoreporterul nostru i-a făcut și o fotografie, pe care ne-am hotărît să o și publicăm. De ce n-am populariza la o adică și nevedetele?

O dată filmările încheiate, Mircea Drăgan s-a întors în București, și-a desfăcut filmul bucăți-bucățele, a început să lucreze la postsincron, pe urmă la montaj, și nu l-am mai văzut de atunci.



Un statornic colaborator al lui Mircea Drăgan — arhitectul Constantin Simionescu.

ŞAPTE BĂRBAŢI ŞI O FEMEIE

«INSULA CINEMATOGRAFICĂ» DE LA CHEILE TURZII

Pragul Cheilor Turzii, un decor natural de o frumuseţe aparte. Relieful oferă ochiului o perspectivă foarte variată, mergînd de la colinele înverzite pînă la stîncile sterpe. O mică înălţime, de pe care rotindu-ţi privirile puteai cuprinde tot locul, devenise parcă o «insula cinematografică». Umbrele de soare viu colorate, scaune pliante, practicabile peste practicabile, şine de traveling, şi o mulţime de oameni îmbrăcaţi în cămăşi de vară sau goi pînă la brîu trebăluiau de zor. Începuseră filmările la coproducţia romàno-franceză **Şapte bărbaţi şi o femeie**. De la «insulă» solii pedestre, călări sau motorizate, porneau de-a lungul şi de-a latul văii. Pe o căldură socotită «dulce» atunci cînd nu atinge 30 de grade, cu o incomensurabilă sete, pe care damigenele cărate de la un izvor din vale nu prididea s-o potolească, se filma. Un om de statură potrivită, cu faţa expresivă, împodobită de o mustaţă arătoasă, cu o pălărie de cow-boy demnă de cel mai autentic western, era prezent peste tot, dînd comenzi scurte, zîmbitor dar neuitînd să se înfurie la momentul potrivit. Nu ştiu dacă aşa vi-l imaginaţi pe autorul lui **Pardaillan** sau al **Angelicăi, marchiza îngerilor**, dar acesta este, la lucru, Bernard Borderie. L-am prins între două cadre, între două curse de la un aparat la altul şi am început, la adăpostul unui imens parasol, o conversaţie.

— Spuneţi-ne, domnule Borderie, *ŞAPTE BĂRBAŢI ŞI O FEMEIE* va fi deopotrivă un film de aventuri şi unul de dragoste?

— Filmul la care lucrez acum se inspiră din epoca cuceririlor napoleoniene. El va îmbina aventura cu lirismul (erotismul va fi, dacă se poate spune aşa, vesel). La nota eroică se va adăuga una comică (gagurile ce punctează acţiunea vor da filmului o notă nostimă). Dialogul s-a întrerupt aici. Domnul Borderie a fost chemat pentru un nou cadru şi în ziua aceea (mai bine zis în seara aceea, fiindcă filmările începute la primele ore ale dimineţii nu încetau decît în amurg) n-a mai fost timp. Am continuat tîrziu, la Cluj, în holul hotelului «Continental»

BERNARD BORDERIE
«FILMUL SE FACE CU NERVI» «DESPRE PERSONAJE ŞI DESPRE ACTORI» «SÎNT UN PASIONAT DE PEISAJ»

Am continuat cu prezenţa regizorului pe platou. M-am referit la acea bună dispoziţie care pare să-l caracterizeze pe Bernard Borderie atunci cînd lucrează.

— Bună dispoziţie, da. Relaxarea e însă numai aparentă. Filmul se face cu şi prin nervi. Asta nu înseamnă neapărat că trebuie să ţipi, să faci scandal inutil. Îmi place ca fiecare membru al echipei să-şi facă meseria cum trebuie. Şi eu caut să mi-o fac!

— Tipologia filmului dumneavoastră e foarte variată. Aveţi, doar — şi titlul o spune — şapte bărbaţi şi o femeie.

— Într-adevăr, filmul meu este de aventuri şi de caractere. Eroii mei se află într-o situaţie dată. Trecutul lor nu-l cunoaştem şi nici nu cred că ne-ar interesa. Pentru a-i putea dezvălui în cursul acţiunii, în tot ce au mai interesant, tipurile de actori trebuiau foarte bine alese. Aveam nevoie de un Dorgeval eroic, romantic şi ştiam că Jean Marais îmi va reprezenta cel mai bine tipul acesta; Duprat trebuia să aibă în el ceva nostim, fiind în acelaşi timp un seducător — Sydney Chaplin răspundea cel mai bine vederilor mele în realizarea unui astfel de portret. De altfel, după părerea mea, actorul poate dezvolta personajul, adăugîndu-i date noi faţă de cele sugerate de scenariu, numai în măsura în care a fost bine distribuit.

— V-am văzut pe platou acordînd o mare atenţie actorului şi căutînd să găsiţi cel mai potrivit moment pentru a filma.

— Cred că la o filmare totul trebuie subordonat clipei în care actorul se află în dispoziţia cea mai favorabilă pentru a turna. Nu e suficient să-i cunoşti pe actori, trebuie să ştii să obţii de la ei totul, în momentele cînd pot da totul. Altfel filmarea devine obositoare, iar cadrul este, din punct de vedere al interpretării, ratat.

— Cum răspund actorii români cerinţelor dumneavoastră?

— Fără a putea formula opinii definitive, pot spune — acum, după prima etapă de lucru — că sînt mulţumit de ei. Florin Piersic este potrivit ales pentru acel tip care a făcut tot felul de meserii. El corespunde şi fizic rolului. La fel, Şerban Cantacuzino şi Jean Lorin Florescu.

— Ce rol acordaţi în filmul dumneavoastră peisajului?

— Sînt un fost pictor amator. Am ajuns pînă în pragul artei abstracte. Am totdeauna o mare disponibilitate faţă de frumuseţile peisajului şi vreau ca ele să se vadă în imagini. În **Şapte bărbaţi** caut să urmăresc relaţia care se stabileşte între aceşti oameni şi natura în mijlocul căreia se află. Peisajul este astfel menit să aibă un cuvînt hotărîtor de spus. În această privinţă, am găsit în România colţuri de natură de o mare diversitate plastică. Cheile Turzii, unde filmăm acum, sînt un exemplu.

— Cum colaboraţi cu echipa română?

— Bine. Există din partea tuturor dorinţa de a face lucrurile cît mai temeinic. Cinematograful nu se poate face decît dacă eşti cu adevărat îndrăgostit de el. Şi eu cred că toţi cei aflaţi în echipa **Şapte bărbaţi şi o femeie**, sînt.

«JEANNOT»

Jean Marais aduce cu el mitul romantic al marilor filme de «capă şi spadă» şi chipul unor eroi de serial modern, **Fantômas, Stanislas**, Simon Templar. Căutat peste tot, urmărit de simpatizanţi de la hotel la maşină şi de la maşină la locul de filmare, Jean Marais are atributele vedetei fără a se comporta ca atare. Nu l-am văzut nici o clipă plictisit, obosit, nu l-am văzut indiferent la ceea ce se întîmplă în jurul său. Jeannot, cum i se spune, este totdeauna primul la cadru, îl consultă mereu pe Borderie în privinţa scenei ce urmează a fi filmată, nu pleacă să se odihnească înainte de liniştitorul «Ça va» al regizorului. Văzîndu-l la lucru pe Jean Marais, l-am înţeles mai bine pe domnul Borderie, care-mi spusese cu o seară înainte: «Totdeauna poţi avea surprize cu cinematograful. Oricîte filme ai fi făcut, tot te mai întîlneşti cu ceva nou şi îţi spui: asta nu mi s-a mai întîmplat!» Jeannot este dornic de acele surprize pe care i le poate aduce rolul. Filmează cu o reală plăcere şi cu o deosebită probitate profesională. Zîmbetul său, proverbial, are în el ceva din dragostea pe care o poartă filmului. Într-o pauză, am obţinut cîteva răspunsuri lapidare, cîteva opinii despre personajul pe care îl interpretează aici.

— Cum vi se pare Dorgéval, domnule Marais?

— Un personaj simplu, robust, un erou cumsecade, loial, tăiat dintr-o bucată. Fireşte, nu e un erou din Dostoievski...

— *ŞAPTE BĂRBAŢI ŞI O FEMEIE* aduce ca film, ceva nou pentru dvs?

— Totdeauna un film îmi aduce ceva nou. Aici, de pildă, lucrez pentru prima dată cu Bernard Borderie. Şi asta înseamnă un efort de adaptare la stilul de lucru al unui alt regizor şi de a răspunde prompt cerinţelor sale.

— Reveniţi, cu acest film, la un gen pe care-l părăsiseţi?

— N-am abandonat niciodată un gen. Îmi place să schimb, îmi place diversitatea rolurilor, îmi place să joc într-un gen sau în altul. Seria **Fantômas** e o experienţă interesantă, dar n-am intenţia să rămîn numai la ea.

— Puteţi să ne spuneţi cîte ceva despre felul cum vă simţiţi în mijlocul actorilor români, al echipei în general?

— Cu toată sinceritatea, foarte bine. Mă simt ca la mine acasă, ca între vechi prieteni. Şi asta contează foarte mult pentru o bună atmosferă de filmare.

UN «VETERAN» AL COPRODUCŢIILOR

Greu de abordat a fost şi regizorul părţii române, Pitt Popescu, «cureaua de legătură» între o echipă şi cealaltă, omul care are de rezolvat tot felul de probleme artistice (indicaţii date actorilor români, colaborarea cu echipa de regie) şi tehnice (pregătirea viitoarelor cadre, ţinînd seama de faptul că se lucrează într-un ritm foarte rapid). Pitt Popescu a devenit un tradiţional regizor de coproducţii. În agenda sa figurează **Codin, Serbările galante, Steaua fără nume**. I-am solicitat opinia despre coproducţii.

— Sînt experienţe cinematografice utile, rodnice în privinţa cunoaşterii modului de lucru al unor regizori, actori şi tehnicieni care au avantajul de a se fi rodat ani de-a rîndul pe platoul de filmare.

— V-aţi specializat numai în coproducţii?

— Doresc să realizez cît mai curînd şi un lung metraj românesc. Lucrez de mai multă vreme la adaptarea scenariului lui Alecu Ivan Ghilia **Un joc nevinovat** (publicat recent în «Gazeta literară» ca o «nuvelă cinematografică».) Mă atrage şi scurt metrajul artistic. Am predat studioului scenariul **Omul de zăpadă**.

HARAP ALB A DEVENIT FRANGUIGNON

Concurenţa lui Jean Marais la autografe este Florin Piersic. Pe Harap Alb-ul de pe pînză îl căutau la Cheile Turzii şi în Cluj cete de copii dornici de o vorbă şi de cîteva rînduri.

Florin Piersic ne-a întîmpinat cu amabilitatea-i cunoscută.

— Spune-ne, Harap Alb, cum te simţi în hainele acestui soldat al glorioasei armate napoleoniene?

— Destul de la locul meu. Personajul e interesant, volubil, are cîteva elemente biografice care-l caracterizează precis. Sper, să-l joc, pe măsura aşteptărilor.

— Şi Jean Marais? Cum ţi se pare în postura de coleg de rol?

— Apropiat, bun camarad. Prima noastră conversaţie a pornit de la o amintire comună, piesa «Maşina de scris», a lui Cocteau. Marais debutase în dublul rol Maxim-Pascal, în timp ce eu apar acum pe scena Naţionalului, cu acelaşi personaj.

RĂMAS BUN, PE MALUL SOMEŞULUI

Pe malul Someşului, la marginea satului Floreşti, într-o dimineaţă în care vremea, vrînd să joace o festă echipei, se cam răcise, au început cîteva filmări spectaculoase. Pulooverele au luat locul cămăşilor colorate,



Jean Marais şi Florin Piersic, Dorgéval şi Franguignon, doi dintre cei şapte eroi ai filmului realizat de Bernard Borderie.

PANORAMIC PESTE PLATOURI

iar umbrelele de soare au devenit, pe cît posibil, apărătoare de vînt. Borderie nu părea speriat de timp (de altfel, la Cheile Turzii îl văzusem filmînd printre picăturile de ploaie). Arcurile și-au luat locul și soarele artificial a început să lumineze fața actorilor. Au apărut și cascadorii. Combinezoane din plastic ce aminteau moderne costume de scafandru îi protejau de răceala apei. Someșul i-a cuprins în undele sale iuți și pe actori. Am văzut un cadru de o mare trumusețe cu participarea lui Jean Marais și Sydney Chaplin. Senzația de filmare dispăruse. Toți cei care eram în afara cadrului am avut sentimentul că asistăm la proiectarea scenei pe ecran.

NĂICĂ ȘI BARZA ȘI ÎNCĂ TREISPREZECE

Și între timp, întotdeauna se întîmplă ceva între timp, la Buftea, regizoarea Elisabeta Bostan se afla la Snagov, unde își realiza cel de al doilea **Năică** care nu mai este pur și simplu **Năică**, ci **Năică și barza.** Dar la Snagov — unde precis nu era atît de cald, unde precis se putea face și baie — bineînțeles că n-am mai ajuns. Am ajuns la Buftea, la post-sincronizarea filmului. Timp de 20 de minute am auzit de cîte ori încap în 20 de minute: «Mamăăăă, m-a bătut Vasile! Mamă, m-a bătut, m-a bătut Va-si-le!» Cu plînsul de rigoare, cu sughițuri, cu răgușeli și schimbări de registru, un plîns în toată legea, pe care, însă, parcă-l mai auzisem pe undeva. În sala de înregistrare, plîngînd tare și cu poftă, Silvia Chicoș îl dubla pe Năică.

Cînd un film se află la post-sincron, ai toate șansele, dacă ai și timp și răbdare, să-l înveți pe dinafară și să te alegi chiar și cu obsesii. Filmul e desfăcut feliuțe subțiri, pe bucle, cum se spune, de cîte o scenă, și acea scenă și numai ea, vine și pleacă de pe ecran de la 5 pînă la 50 de ori dacă trebuie. Actorul stă în fața ecranului și a microfonului și de cîte ori scena revine, încearcă sincronizarea cuvîntului cu mișcarea buzelor celui de pe ecran. Se încearcă pînă se reușește, sau pînă se crede că s-a reușit, pentru că la o ascultare și privire atentă, cineva descoperă că actorul a deschis gura prea puțin pentru sunetul A să spunem, drept care sunetul a ieșit prea mic, prea înghesuit, față de cel presupus că ar fi trebuit să iasă din deschiderea gurii actorului de pe pînză. Chiar dacă pare comic, chiar dacă pare un fleac, realitatea este că acest fleac ajuns în fața spectatorilor, este sesizat imediat și etichetat: «Filmul este prost vorbit».

Deci, «Mamăă, m-a bătut Vasile!» Elisabeta Bostan mi-a povestit în timp ce bucla cu replica de mai sus se schimba cu alta în care Năică o ruga pe Maricica să-i împrumute pentru două ore pe fratele ei, ce e cu acest al doilea Năică. Filmul are 750 de metri, și în el e vorba de peripețiile lui Năică întru găsirea unei berze care să-i aducă și lui un frate. Am întrebat-o pe Elisabeta Bostan de ce l-a reluat pe Năică.

— Pentru că unii m-au întrebat de ce nu-l reiau... Serios vorbind, am primit foarte multe scrisori după primul **Năică**, în care eram întrebată de ce nu mai fac **Năici**. De fapt, el și-a creat o faimă, are o mică personalitate, care s-a impus atît în țară cît și peste hotare și cred că ăsta putea să fie un motiv să mă gîndesc din nou la el.

— N-a crescut prea tare între timp. Cum ați făcut?

— Am avut noroc că n-a crescut foarte tare, e adevărat. Mi-a fost destul de frică să reiau același copil. Mai ales ca între timp făcuse și **Globul de cristal**, unde avea cu totul și cu totul alt rol. Pînă la urmă însă am reușit să-l fac să-și regăsească primul personaj.

— Cum l-ați readus la Năică?

— În fel și chip... dar determinant cred că a fost faptul că l-am dus la Snagov în aceeași casă în care turnase **Năică** și l-am ținut printre oamenii de acolo, îmbrăcat în costumul lui, mai bine de o săptămînă, lăsîndu-l să trăiască ca un adevărat Năică.

— Dacă l-ați făcut pe al doilea, presupun că mai urmează.

— Da, cred că vor fi încă treisprezece...

— Aveți curaj și răbdare. Cu copiii se lucrează foarte greu.

— Cumplit. Am însă o echipă foarte bună, aceea de la primul **Năică**.

— Totuși Năică o să crească, vrînd-nevrînd.

— Un film mai pot face cu el. Pe urmă am să caut altul. Pentru **Năică** am văzut 40 000 de copii, pentru **Amintiri din copilăriei**, 13 000. De necrezut, dar copii se găsesc foarte greu.

— De unde și *NĂICĂ ȘI BARZA*.

★

Și **Fantomele se grăbesc** erau gata la sfîrșitul verii. Prima recoltă din vara lui '66. Următorul va fi **Năică și barza.** Și tot în vară, Mihai Iacob își lucra scenariul regizoral pentru viitorul său film, Virgil Calotescu făcea probe cu actori, Gheorghe Turcu se pregătea pentru primul tur de manivelă. Dar asta se întîmpla în vară. În vară cînd toată lumea visează munți de înghețată «Polar», susur de izvoare, etc... etc... etc...



Instantaneu înaintea turnării unui nou cadru: regizorii Bernard Borderie (în stînga) și Pitt Popescu caută un unghi de filmare cît mai favorabil.

Năstrușnica și provocatoarea Carlotta arată destul de... pașnică în această fotografie. Ceea ce nu înseamnă că actrița Marilu Tolo nu-și dezvăluie și în portretul de față farmecu-i deosebit.



Fotografie de ansamblu din timpul turnării la Cheile Turzii. În fața aparatului de filmat sînt adunați «cei șapte» și o vivandieră.



Rubrica «Panoramic peste platouri» a fost realizată de **Eva Sîrbu, Rodica Lipatti, Al. Racoviceanu.**
Fotografiile de **A. Mihailopol**

SECVENȚE



Grădinarul din Argenteuil **este Jean Gabin — mult solicitatul Jean Gabin care turnează cîteva filme pe an. În producția lui Jean-Paul le Chanois deține rolul unui bătrînel cumsecade care locuiește într-un vechi vagon părăsit, își îngrijește grădina, pescuiește, pictează și, din cînd în cînd, atunci cînd are nevoie urgentă de palton sau costum, falsifică bancnote. După terminarea filmului, Gabin va juca din nou sub conducerea lui Denys de la Patellière într-un film ce va fi o urmare a** Marilor familii. **Partenerii săi, îi cunoaștem din prima serie realizată în 1959, sînt Bernard Blier și Pierre Brasseur.**



O știre și o fotografie deosebit de interesantă din Uniunea Sovietică: în Anna Karenina, **rolul lui Karenin este deținut de Innokenti Smoktunovski — un actor care nu încetează să ne uimească prin gama sa atît de largă de compoziții care merg de la savantul** din 9 zile într-un an **pînă la** Hamlet.

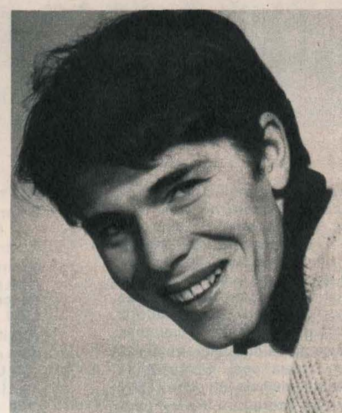


Gérard Barray și-a părăsit calul pentru... o navă (în Surcouf**) iar spada pentru revolver (în** San Antonio**). O știre de care se vor mira mulți: el mai prepară o emisiune televizată muzicală. Gérard Barray nu uită că la începutul carierei s-a afirmat prin talentul său muzical — a fost pianist de jazz și cîntăreț de music-hall.**





Italianul Marco Vicario, după succesul filmului Șapte oameni de aur, **realizează o «urmare» intitulată** Marea lovitură a celor șapte oameni de aur. **Folosind aceiași actori (Philippe Leroy și Rossana Podestà), filmul promite să devină un spectacol impresionant prin trucurile tehnice folosite: un avion care-și strînge aripile și se transformă în camion, o torpilă care devine cabină de funicular și multe altele.**



Brigitte Bardot, dialoghistă! Cel puțin așa afirmă Serge Bourguignon, regizorul noului ei film Prolog. **«Lucrez dialogurile cu B.B. Vreau ca ea să participe cu adevărat la elaborarea subiectului». Locul acțiunii** Prologului: **Scoția, un castel cu fantome și păsări de mare. Subiectul: «povestea a doi tineri care se întîlnesc, se descoperă, se inventează și se reinventează». Partenerul lui Bardot, Laurent Terzieff, (în fotografie).**





Ilca Zefirova și Petre Slabakov sînt protagoniștii filmului bulgar Întîlnire pe mare. **Un film modern despre oameni moderni, un protest împotriva evazionismului, a fugii de luptă.**

BOCCACCIO AR RĂMÎNEA LA FLORENŢA...?

BOCCACCIO '70
o producţie a studiourilor italo-franceze.
REGIA: Monicelli, Fellini.
INTERPRETEAZĂ: Germano Giglioli, Marisa Solinas, Peppino de Filippo, Anita Ekberg.

Epoca de aur — cînd filmul (mut) era încă o născocire tehnică extraordinară şi cînd, pentru 20—30 de minute petrecute în umbra magică în care se agitau fantome alburii, familiile se pregăteau emoţionate două ceasuri bune înainte — a trecut. De mulţi ani omul ştie că pentru un preţ relativ invariabil, ca al jurnalului sau ca al halbei de bere, i se oferă un ceas şi jumătate sau două de proiecţie sonoră. Şi nevoile comerciale ale programelor, impuse de exploatanţii reţelelor de săli, au înzestrat filmul cu nişte legi care, de voie—de nevoie, au devenit artistice! Sunt mult mai rare cazurile producţiilor în două sau în trei serii (excepţional în patru) — şi nu mă gîndesc desigur la „seriale" — decît cele ale producţiilor cu durată normală variind între 1 h 30' şi 2 h. Cine vrea să facă film ştie că trebuie să se exprime între nişte limite de timp greu de depăşit, sporul de minute nefiind tolerat de producători decît ca o excepţie — hatîr făcut cine ştie cărui regizor mare şi vrednic a fi menajat — şi oricum, eliminat necruţător de patronul sălii care nu ţine să renunţe la un spectacol de dragul unei jumătăţi de oră ce întrece baremul. Fiind un bun de larg consum, filmul e cam în situaţia romanului poliţist care trebuie să aibă 200 de pagini, cu o toleranţă de 20 în plus sau în minus. Nici o colecţie, cît de serioasă ar fi şi cît de celebră, n-are să editeze un roman detectiv de 73 de pagini, nici o casă de filme n-are să distribuie, fie şi o capodoperă, durînd 47 de minute. Aşa stînd lucrurile, s-ar părea că nuvela detectivă sau filmul „artistic" (spre a-l deosebi de „documentar") scurt n-au nici o şansă de existenţă. Dar dacă există autori de romane sau de epopei există şi autori de schiţe sau de epigrame. Editorul avizat adună într-un volum de aproximativ 200 de pagini 3 nuvele de cîte 70 de pagini ale autorului care încalcă legea comercială de dragul raţiunii creatoare. Sau tipăreşte trei autori „rebeli". Astfel de cărţi se numesc antologii sau culegeri sau florilegii sau... Filmele de acelaşi tip se numesc filme **à sketches. Boccaccio'70** este un film **à sketches** pe o temă dată, o temă boccaccescă, amorul **à l'italienne** în deceniul al 7-lea al secolului nostru. Boccaccio — ilustrul nume din Trecento — este numai un pretext, mai mult nominal decît cultural, mai degrabă un nume plin de rezonanţe erotice, un fel de nume cheie sau etichetă, sugerînd un mod de a practica iubirea, într-o anume zonă geografică. Un fel de reclamă turistică lapidară şi percutantă care prin Acropole sugerează Elada sau prin Versailles — Franţa monarhiei cu perucă pudrată.

Există un joc la care mă dedau uneori — şi pe care-l propun şi altora: să-mi imaginez cutare piesă de teatru celebră într-o distribuţie ideală; sau cutare film. Probabil că dacă s-ar pune în scenă aşa ar ieşi un hibrid, monstruos ca unele superproducţii care abuzează de vedete internaţionale presărate cu furca. Dar în cazul lui **Boccaccio' 70** cred că oricare altă combinaţie de regizori, oricît de năstruşnică, ar fi dat rezultate mai interesante decît dă duetul propus de producător. Doi creatori iluştri, sensibil egali în ierarhia — discutabilă, în fond — a valorilor, istorisesc două întîmplări italieneşti. Mario Monicelli (autorul excepţionalului **Marele război**) relatează mizerabil, fără brumă de haz şi de fior omenesc o poveste stupidă, în manieră dulceagă, un fel de post-neo-realism, dar o poveste **italienească**. O pereche de juni căsătoriţi care întîmpină dificultăţi în legitima consumare a nupţiului, dificultăţi ridicole provocate de vicisitudini de operetă: tribulaţiile sunt preparate cu un sos melodramatic şi justificate de un fel de sindicalism deplorabil, fără nici o legătură cu viaţa reală a muncitorilor italieni. Fellini (**La strada, Nopţile Cabiriei**) autorul celui de-al doilea **sketch** — oferă o scăpărătoare bucată de bravură, o bijuterie cinematografică, o lecţie de creaţie care nu este o poveste italienească, ci un apolog universal.

Asupra momentului penibil al „antologiei" este inutil să insist. Monicelli nu e probabil în stare să scrie schiţe cinematografice, vizitat fiind doar de suflul epopeii. Un amănunt: acelaşi Monicelli s-a încurcat şi a scos un film mediocru dintr-un subiect înrudit, **Casanova'70** (realizat în 1964), utilizîndu-l pe Mastroianni, care nu poate salva nimic, în afară de propria reputaţie.

Fellini povesteşte — cu umorul lui rece, puţin cinic, oricum printre dinţi şi scrîşnind uneori — un fapt divers, înnobilat artistic prin reducerea la o idee, dezvoltată paroxistic. Onorabilul Mazzuoli (Peppino de Filippo) descinde dintr-o manta gogoliană convingătoare în plan moral, pentru că umanizează absurdul şi-l recomandă drept rudă apropiată a realului. Refulat erotic şi bigot impenitent, eroul, încremenit la vîrsta unui infantilism înduioşător, este evident victima inocentă a predicilor duminicale împotriva diavolului împieliţat femeie şi momindu-i pe cucernici cu ispita cărnii. În fond, Mazzuoli e un „caz" numai în măsura în care autorul acumulează trăsăturile amuzante şi gagurile. Mazzuoli e mai mult: e italianul obişnuit, naiv şi credincios, înghiţind fără discernămînt sloganurile unei doctrine religioase supraanuate. Acest „dottore", „cavaliere", „onorevole" e un biet mic burghez dornic să ocupe un loc admirabil în ierarhia socială, ros de dorinţe şi de patimi omeneşti, pe care timiditatea funciară, combinată cu o educaţie de tip clerical, le-a transformat în manii aparent inofensive. Mediul familial — de litografie colorată din cărţile de premiu oferite de şcolile confesionale — contribuie, fireşte, la modelarea tipului: o soră trecută, cu funcţiuni biologice constrînse şi falsificate, căzînd în transe frecvente de tip isteric, întreţinînd relaţii de amor spiritual cu sfinţii din calendar şi reeditînd leşinurile extatice ale fecioarelor martire şi două bone grase, între două vîrste, amorfe din punct de vedere erotic, într-o perpetuă admiraţie beată a bărbatului din casă. Pe deasupra, tot felul de cucoane monstruoase din asociaţiile bisericeşti de binefacere, sanguine mustăcioase croşetînd şosete pentru săraci, limfatice domnişoare cu acnee cîntînd piţigăiat la serbările de patronaj, domni trecuţi, soţi ipocriţi etc. — prietenii pioşi ai cruciatului Mazzuoli. Protestele organismului domolite de alţi bigoţi cu duşuri reci sunt corectate de Mazzuoli cu activităţi de înalt interes obştesc menite să aducă patriei beneficii morale şi lui binemeritata răsplată divină: severul defensor al pudoarei şi al moralei în pericol de ultragiu se ocupă de tînăra generaţie şi conduce grupe de **boy-scouts** italieni, o colecţie de băieţi de toată mîna, care mai rahitici, care mai reduşi mintal, mari amatori de reverii indecente, constrînşi de supravegherea ecleziastică să se dedea la absurde fapte bune de tipul salvării de la înec a pisicilor de-o zi care n-au făcut ochi.

În această atmosferă de îndîrjit efort pentru salvgardarea purităţii morale a enoriaşilor, pe maidanul din faţa ferestrei cavalerului castităţii este edificată o uriaşă reclamă inocentă **Beţi mai mult lapte!**, înfăţişînd, la dimensiuni gigantice, o blondă platinată, tolănită — lasciv şi indecent, după opinia indignatului Mazzuoli — pe un divan. Toate refulările eroului se concentrează într-o singură idee: desfiinţarea panoului publicitar, sursă de scandal şi de disoluţie morală a populaţiei. Monomania îl duce prin viziuni de coşmar erotic la obsesie şi apoi la nebunie. Campionul abstinenţei sucombă în braţele giganticei **girl** pictate şi formidabilul pamflet al lui Fellini se încheie în sunetele şlagărului publicitar prin care copiii sunt invitaţi să

EROII LUI HEMINGWAY

Se vorbeşte despre un nou film, o evocare a vieţii marelui scriitor, intitulat **Eroii lui Hemingway,** *în care Ava Gardner şi Marlene Dietrich ar deţine două din rolurile principale. Un amănunt: ambele vedete au fost bune prietene cu Hemingway, iar Ava Gardner era chiar interpreta lui preferată.*

SERIAL...

Se pare că regizorul Kurt Hoffmann vrea să mai turneze un film în culori intitulat **Au mai fost asemenea vremuri la Spessart.** *Fireşte, cu Liselotte Pulver. Deci,* **Hanul din Spessart** *se va transforma în curînd într-o trilogie.*

REMAKE MUZICAL

Pe aripile vîntului *se turnează la Tokio în chip de film... muzical. Actorul japonez Toshiro Mifune va interpreta rolul Rhett Butler, creat în filmul american de Clark Gable.*

ADICĂ STAN ŞI BRAN...

Bourvil şi Louis de Funès sînt numiţi de către londonezi „Laurel şi Hardy ai Franţei". Adică Stan şi Bran...

GIL DELAMARE

În timp ce-l dubla pe Jean Marais în filmul Sfîntul pe care-l realizează Christian Jaque, actorul Gil Delamare, celebru pentru rolurile sale de temerar în filmele de aventuri, şi-a găsit moartea într-un accident de automobil. Un accident care părea să nu se deosebească cu nimic de celelalte pe care le-a „trăit" în nenumărate filme. Părea doar...

CE SPUNE ROMM

„Cu **Nouă zile dintr-un an** *vroiam să realizez ceva nou. Trecînd de şaizeci de ani, ţin neapărat să fac un film mai tînăr ca mine. După părerea mea cinematograful este o artă foarte tînără. Pe de altă parte, am luat*

CRONICA

cîteva hotărîri pe care le-am trecut pe hîrtie și nu vreau cu nici un chip să mă abat de la ele. Iată-le: Jur să nu mai fac filme care să nu mă intereseze personal foarte mult. Jur să nu fac nimic altceva decît filme despre contemporanii mei și numai despre acei pe care-i cunosc. Jur să nu mai folosesc un stil pe care l-am mai abordat. Acesta va fi crezul meu de-aici înainte".

PERSEVERENȚĂ

Celebra Mae West, prin excelență vedeta-care-refuză-să-abdice (ea numără azi peste 72 de primăveri) a imprimat recent un album de melodii intitulat „Way Out West" (Plecînd din West). Ca să fie mai sigură că totul va ieși bine, Mae se acompaniază singură la chitara electronică, instrument pe care l-a învățat de curînd.

FLASHES ITALIENE

După Alberto Sordi și Marco Vicario, un alt actor italian se îndreaptă spre regia de film: Rossano Brazzi. Pentru primul său film, Brazzi-realizatorul a ales un subiect pentru cei mici intitulat **Era cît pe-aci să nu mai fie Crăciun**, *o poveste cu zîne, pitici și copii. Evident, totul în culori. Și cît mai vii.*

★

Vittorio de Sica joacă la Neapole sub bagheta lui Ken Annakin și alături de Raquel Welsh și Edward G. Robinson, în filmul **O lovitură în maniera napolitană**. *Este vorba bineînțeles de un film de aventuri, gen încă foarte la modă.*

★

Carlo Ponti va finanța în mod sigur — se zice — transpunerea cinematografică a operei lui André Malraux, **Condiția umană**. *Scenariul îi revine lui Jean Cau, iar principalul rol feminin, bineînțeles, Sophiei Loren.*

bea lapte. Cupidonul de pe ambulanța balamucului rîde șăgalnic, amuzat de bobîrnacul pe care l-a dat pudibonderiei, bigotismului, ipocriziei. Dar **Beți mai mult lapte!**, tratat în cea mai bună manieră Fellini, este totuși prea puțin italian, pentru că în fond drama ridicolă a lui Mazzuoli se putea petrece și la **quackeri**, în cine știe ce orășel american, și într-un tîrgușor britanic populat cu enoriași anglicani.

Cum totul se plătește pe lumea asta, și spectatorul e obligat să îndure — pentru Fellini — plictiseala celuilalt scheci. Și mă-ntreb dacă Boccaccio, amenințat de ciumă, pus în fața alternativei Monicelli — molima n-ar rămînea la Florența lăsîndu-ne fără **Decameron**?

DIALECTICA ADEVĂRULUI

ACUZATUL NU S-A PREZENTAT
o producție a studiourilor bulgare.
REGIA: Vladislav Ikonomov.
SCENARIUL: Svoboda Bacivarova.
IMAGINEA: Emil Wagenstein.
INTERPRETEAZĂ: Asen Milanov, Slavka Slavova, Vasil Popiliev, și alții.

„Intrăm în aceleași valuri și nu intrăm. Sîntem și nu sîntem"
HERACLIT

Neliniștea spiritului — cauză și efect de insatisfacție a cunoașterii — e una dintre dominantele conștiinței omenești. Scopul cunoașterii este adevărul. Metodele de cunoaștere sunt... etc. Toate astea se pot întîlni, dimpreună cu varietățile de adevăr (absolut, relativ, obiectiv și, respectiv, concret), în orice dicționar elementar de filozofie. Dar terminologia își are numai valoarea ei de instrument. Realitatea țese încurcături fantastice ori pune ecuații de nerezolvat (în ciuda aparentei limpidități) ori declanșează destine sigilate de tragic, în fața cărora măsura obișnuită a înțelegerii și a raționamentului se dovedește inoperantă.

Că adevărul e o funcție — o dependentă — este un dat îndeobște cunoscut. Că un concurs de circumstanțe poate schimba în atare mod fața fenomenului încît să-l transforme în contrariul său, de asemenea. Acest bagaj de filozofie practică — manual de „comerț cu idei" pentru începători — poate fi adesea întîlnit în tot felul de producte artistice. Dar jocul cu și de-a noțiunile își are, ca orice joc, regula lui. Respectînd-o, animatorul partidei știe că n-are să greșească. Dar nici gaură-n cer n-are să facă. Jocul e prea vechi și prea cunoscut ca să mai permită altceva decît variații, ca unică formă posibilă de novare. Șahul are un număr mare și finit de combinații. Și, într-un timp relativ scurt doi parteneri răbdători pot ajunge la o concluzie. Dacă însă unul dintre ei, un neliniștit generos și căutător, nemulțumit cu lista cunoscută a abstracțiilor rezolvate, schimbă jocul „nebunului" sau anulează un careu negru — are toate șansele să născocească un joc interminabil, în care o partidă să nu se mai sfîrșească vreme de trei generații. Asta e deosebirea între practicant și artist, între product și opera de artă. E un secret cunoscut de mai toată lumea, la îndemînă însă numai artiștilor, creatorilor veritabili. Scolastica artei recomandă un număr invariant de procedee cu un rezultat previzibil. Școlarul cuminte le aplică și trucul funcționează spre satisfacția generală: atît la sută amor, atît la sută mister, atît la sută humor, atît la sută etc., amestecat bine și filtrat înainte de întrebuințare se soldează cu atît la sută succes. Artistul le cunoaște și el aceste blestemate reguli fără de care nu se poate construi, dar uită cu bună știință, din cînd în cînd, cîte un șurub sau cîte un minus. Firește edificiul se poate prăbuși — așa se și întîmplă foarte des — dar, prin cine știe ce miracol (să fie doza de inefabil care dă sare exactității artistice și o face incompatibilă cu exactitatea științei?), rezistă uneori.

Un procedeu de rebeliune creatoare față de tipare este cel al exagerării, al fetișizării unei idei. „Punerea în vedetă" a unei idei în detrimentul (aparent) al ansamblului, izolarea ei sub lupa măritoare a unei analize metafizice, hipertrofierea unei categorii pentru ca inedita carne a unui gînd să-și arate — nestînjenită de obstacolele inerente — textura. Paroxismul, îndîrjirea morală a unui erou consumat de patima aproape mistică a celei mai ascetice victorii: lupta pentru triumful adevărului pur, categorie ideală, anomalie în ordinea umană, iată sîmburele alb și dur al filmului bulgar, **Acuzatul nu s-a prezentat.**

Cinematografia bulgară a dat filmului mondial cîteva capodopere de cea mai pură valoare clasică. Nu suntem la un bilanț școlar cu premii, încît nu cred că e cazul să întocmesc aici liste și ierarhii. Dar **Voci în insulă** nu se poate uita lesne. Nu susțin că istoria acestei contumacii — **Acuzatul nu s-a prezentat** — se înscrie printre creațiile nerepetabile ale geniului, dar rafinamentul, disciplina creatoare, puritatea demonstrației, lirismul reținut, luciditatea sunt incontestabile. O rigoare de bun augur în compoziția cadrelor, în calitatea imaginii, în montaj, în organizarea pistei sonore etc. a prezidat la destinele filmului, și a întîrzia asupra acestor reușite — în fond, elementare și obligatorii — ar fi insultător. Nici o realizare cinematografică serioasă și care nu-și ia în deșert menirea și semnificația de lucru al artei nu ignoră că o fotografie gîndită, o iluminare inteligentă, un decor adecvat țin de abc-ul meseriei și că aprecierea unui film începe să se facă de la ele înainte. Problema umană pe care o dezbate banda de celuloid nu se poate lua în considerare decît **după** ce se constată, fără umbră de-ndoială, că la întrebările eliminatorii candidatul a răspuns precis, deci satisfăcător. Jocul subtilităților, „disputa" de idei cu spectatorul, demonstrația sau țipătul patetic au deci pregătit terenul propice pentru a se manifesta. Un duel nu începe decît după ce martorii au constatat elasticitatea lamelor, dată numai de calitatea oțelului. Nimeni nu-și dispută prioritatea ideii cu vergele de fier sau cu bîte. Desigur, am în vedere filmele care se aliniază cu un anume tip de investigare a realului. Că uneori, pentru a dezvălui spectatorilor „misterul" latent din vibrațiile emulsiei, creatorul neglijează voit calitatea tehnică a fotografiei sau că iluminează stîngaci un decor anapoda nu schimbă cu nimic, dimpotrivă justifică, esența aserțiunii precedente. Cîteva observații — neînsemnate — care țin de un anume grad de acuratețe a produsului finit: în primele cadre ale genericului, sub o perdea de pe un coridor pe care trece eroul, Bogdanov, și la poalele unei scări pe care coboară se văd, figurînd neglijent în cadru cablurile proiectoarelor. Altădată, la începutul unui traveling înapoi, pornit din fața unui geam în care se reflectă chipul lui Bogdanov, operatorul și aparatul se reflectă și ei, nemotivat. Și tot nemotivat, într-unul dintre cadrele finale, un plan de orientare pe o stradă noaptea, se „uită" în ecran două proiectoare a căror lumină este reglată de tehnicieni pe fațada unei clădiri. Cîteva prim-planuri cu un machiaj vizibil (cam supărător pentru că în cadrul respectiv doza emoțională fiind scăzută stratul de fard „sare-n ochi") și reproșurile pe această linie s-au isprăvit.

Calitățile „tehnice" enumerate ale filmului pun desigur în valoare cu o pregnanță deosebită fondul și problematica acestei pledoarii pentru adevăr — aparent adevărul cu orice preț, în fapt, adevărul pentru om.

Acuzatul nu s-a prezentat pare un film de **suspense** detectiv; pare istoria unei anchete laborioase destinate să dovedească vinovăția sau nevinovăția unui mort; pare un rechizitoriu al măruntelor mizerii morale omenești, de care nici foștii luptători din rezistență, cavalerii unei cauze drepte, nu sunt scutiți în perspectiva unei existențe contemporane libere, pentru al cărei triumf au luptat; pare explorarea prudentă, delicată, vibrînd de emoție reținută și de iubitoare înțelegere a sufletului omenesc, sfîșiat de îndoieli, de întrebări, șovăind între dureri mici și bucurii așișderi, a conștiinței căutîndu-se pe sine cu teama secretă că s-ar putea găsi; o explorare pasionată și pasionantă a acestui veșnic necunoscut și nerepetabil pămînt nou care este ființa omenească, individul. Pare, așadar, că ar fi toate astea și la urma urmei și este. Este și anchetă și rechizitoriu și reportaj și explorare, în măsura în care aceste ipostaze depistabile sunt mijloacele creatorului, mijloace subsumate rigorii, rigoarea demonstrației: omul e mai presus de orice, de adevăr chiar, dacă adevărul, într-o împrejurare dată, îi amenință rațiunea de a exista.

Anchetatorul Bogdanov nu e de fel monoman. E un luptător devotat cu înțelepciune unei cauze nobile: omul. Și Bogdanov, profund atașat partidului care-l trimite să facă lumină și dreptate, nu se abate nici o clipă de la scopul misiunii. Bogdanov vrea să afle, nu se mulțumește cu aparențele, oricît de convingătoare par, caută **causa rerum.** Se „încăpățînează" împotriva evidenței și a lenei de a gîndi a celorlalți, împotriva surdei opoziții a comodității, împotriva opacității, împotriva oboselii, împotriva repugnanței de a răscoli trecutul. Spulberă „tihna" de suprafață a oamenilor ca să redea omului pacea, zguduie „încrederea" conformistă a oamenilor ca să redea omului credința în om, atacă „sentința" oamenilor ca să redea oamenilor dreptul la dreptate. El nu se zbate să restituie **post mortem** unui luptător onoarea călcată în picioare. Flerul, de fapt cunoașterea oamenilor, îi ațîță insatisfacția căutării, și negînd pînă în pînzele albe **faptele,** vrea să descopere stările. Nu pleacă de la faptul exact ca să refacă mobilul moral: consideră **a priori** că mobilul (pe care faptul îl presupune) este fals; pornește de la caracterul unui luptător ca să ajungă la faptul real.

Un luptător adevărat nu trădează, poate fi trădat de împrejurări. Pentru unii din cei rămași în viață — chiar atunci cînd nu le aduce nici un prejudiciu — adevărul e stînjenitor: le tulbură călduța împăcare domestică, le zgîndăre lașitățile uitate, le evocă un trecut de luptă pentru fericire, o fericire pe care au dobîndit-o și pe care li se pare mai comod să uite cum. Un trădător se sinucide și confirmă însăși justețea sentinței pe care judecata tovarășilor — judecată întemeiată pe mărturii și pe fapte incontestabile — i-a dat-o. Cursul tihnit al rînduielilor zilnice e întrerupt de un luptător ca și ei — dar nu numai un fost luptător — ci un luptător permanent, care știe că pentru oameni nu trebuie să lupți numai cu dușmanii lor, ci și, uneori, cu ei înșiși. De aceea caută Bogdanov adevărul profund, cel de dincolo de aparențe. Și la capătul investigării îl descoperă. Adevărul destinat oamenilor și fericirii lor achită memoria unui mort și condamnă existența unui nevinovat viu. Între adevărul pur și pentru sine (fără justificare în afara relației cu omul) și „minciuna" care restituie vieții un om, Bogdanov, campionul adevărului, optează pentru „minciună". (Ca „lovitură de teatru" în linia detectivă a filmului, **suspense**-ul este admirabil rezolvat). Iar dialectica adevărului îi este formulată lui Bodganov de „vinovatul" nevinovat, Maria, văduva acuzatului de trădare: **„Bogdanov: A-nțeles și de-aceea s-a sinucis. Nu de rușinea lumii, ci din cauza dumitale. Ce-ai făcut pînă la urmă? Ai vrut să-l scapi pe Kiril — s-a sinucis. Ai vrut să-ți faci fericit copilul, și el... Maria: Fie-vă milă! Pentru ce sînteți atît de crud? Bogdanov: Pentru adevăr. Maria: Dar adevărul merită oare prețul suferinței mele?Bogdanov: Nu știu... Înainte știam, acum însă... Credeam că adevărul îi face pe oameni fericiți... Maria: Mi-e silă de adevărul dumneavoastră! Pentru ce tăceți? Băiatul meu e mai prețios decît orice..."**

Moartea Mariei — accident de circulație, în realitate sinucidere — este prețul vieții fiului ei. A existenței lui morale fără de care existența fizică n-are nici o valoare; dacă nu și-ar recăpăta încrederea în cinstea părintelui defunct, urmașul — e previzibil — s-ar sinucide. Finalul e generos și — printre tonurile de lucire stinsă ale pieții pe care o străbat singuri „salvatorul" și „salvatul" — lasă să se întrezărească amorsa unei indefectibile speranțe. Și, amintește frumos — nu ca o influență, ci ca o înrudire de capacitate a transfigurării — un mare film japonez consacrat adevărului, ipostazelor înșelătoare ale adevărului, **Rashomon.** Acolo, un nou-născut abandonat e redat vieții, răscumpărînd crima și sîngele victimelor, răscumpărînd minciuna și micimea. Viața continuă mai presus de fețele mincinoase ale adevărului pentru că ea este singurul adevăr al omului. Tristețea cam deznădăjduită a celor două filme e tonică pentru că în final omul nu expiră, ci începe să respire, inspiră adică.

Pentru că toate mijloacele i s-au părut bune, regisorul a folosit și metodele **cinéma-vérité**-ului. Dar pretinsa nonselectare a faptelor este numai o cochetărie terminologică. Cîteva promenade ale lui Bogdanov, rătăcit în mulțime, sunt inutile și slăbesc tensiunea. La fel ca și episodul cu arhitecta, personaj fără consistență și fără nici o legătură cu acțiunea; chiar dacă o optică „neorealistă" neasimilată cerea o prezență fără semnificație, cum în viață se mai întîmplă. Dar selecția este o formă de libertate pe care regisorul n-a înțeles-o ca necesitate. Mai degrabă contrariul ei.

Am încadrat cu deliberare — între reproșurile de formă de la început și cele de conținut de la urmă, neînsemnate cu toatele — elogiul din plin meritat al acestui film modern, inteligent și patetic. Un diamant albastru montat pe o verigă de fier nu se teme de reflexele metalului galben: strălucește solitar.

Romulus VULPESCU

O DESCRIERE „SUI GENERIS" A LUMII

MONDO CANE — o producție a studiourilor italiene

REGIA: Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara și Franco Prosperi.

IMAGINEA: Antonio Climati și Benito Frattari.

COMENTARIUL: Gualtiero Jacopetti.

La filmări au mai participat operatori din Europa, S.U.A., Australia, Borneo, China, Japonia etc.

Tulburător, amar, capabil să provoace emoția artistică prin repulsie, iar convingerea prin jocul izbitor al contrastelor **Mondo cane** e un film atroce. Rareori o peliculă cinematografică a reușit să imprime cu atîta voluptate imaginea violenței și puțini cineaști au îndrăznit să-și frapeze spectatorii, biciuindu-le cu urîtul nervii, pentru a-i scoate din postura comodă a omului intrat în cinematograf numai ca să se distreze.

De la primul cadru, autorii acestui film (realizatorii Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara și Franco Prosperi, ajutați de operatorii italieni Antonio Climati și Benito Frattari și de alți vreo doisprezece operatori din patru continente), declară că toate scenele surprinse de ei pe peliculă sînt autentice. Căutînd cu predilecție senzaționalul, filmările realizate de ei în diverse puncte izolate ale globului ne înfățișează programatic o lume de izbitoare contraste, o lume a violenței și a durerii pe care, cu amărăciune, o numesc: MONDO CANE: „O lume cîinească".

Se observă însă în această descriere sui-generis a lumii în care trăim, o încercare de generalizare. Anatema pe care „furioșii" italieni o aruncă acelui „Mondo cane" extras din contextul lui „Mondo umano" nu se poate repercuta asupra omenirii întregi. E drept, dincolo de senzațional și de imposibilitatea generalizării celor înfățișate, rămîne semnificația adîncă a faptului de viață surprins din unghiul cronicăresc al adevărului crud.

RĂZBOIUL SALAMANDRELOR

Hollywoodul a oferit regizorilor cehoslovaci Jan Kadar și Elmar Klos — după ce aceștia obținuseră premiul american Oscar pentru filmul **Magazinul de pe Strada Mare** *— realizarea a două filme dintre care unul muzical iar celălalt un desen animat. Aceiași realizatori vor face parte și din echipa primei coproducții cehoslovaco-americane,* **Războiul Salamandrelor,** *după romanul științifico-fantastic al scriitorului Karel Čapek. Turnarea urmează să înceapă la sfîrșitul acestui an.*

INIȚIATIVĂ

Autoritățile franceze au inițiat o acțiune utilă deși costisitoare: filmarea celor mai importante spectacole ale teatrelor pariziene, cu piese clasice și contemporane, copiile urmînd a fi trimise în străinătate pentru a populariza realizările teatrului francez.

GLORIE POSTUMĂ

Humphrey Bogart, decedat în vîrstă de 51 de ani, înregistrează la 9 ani după moarte un mare succes: în S.U.A. apar cluburi ale admiratorilor lui, iar la Universitatea Harvard s-au desfășurat 10 festivaluri cu filmele lui Bogart. Din 1930, cînd a debutat, actorul american a apărut în 75 de filme.

UȘI FERECATE

Richard Kaplan, absolvent al Institutului de cinematografie din California și realizator al filmului **Singuratica Alberta** *— prima coproducție americano-norvegiană, a demascat poziția exclusivistă a industriei de filme din Hollywood față de tinerii regizori. Deși se plîng în permanență de o acută lipsă de tinere talente, cei*

care conduc destinele cinematografiei hollywoodiene — a afirmat Kaplan — nu oferă tinerilor realizatori nici cel mai mic prilej de afirmare. „Nu te poţi apuca de film fără să ai experienţă", obişnuiesc ei să spună, dar pe de altă parte nu te lasă să pătrunzi pe platouri ca să cîştigi experienţă.

*CE
E
DREPT,
E
DREPT*

Robert Hossein şi Michèle Mercier, din nou împreună pe ecran, nu reuşesc să salveze de la eşec noul film al lui Christian Jaque, **Al doilea adevăr.** *Oscilînd între film poliţist şi dramă psihologică, acesta conţine şi o banală povestioară de dragoste, astfel încît „Le Monde" se consideră îndreptăţit să scrie: „Christian Jaque uită că şi în filmele comerciale e nevoie de efort".*

*TRENUL
AMERICAN
AL
JAPONEZULUI
KUROSAWA*

Akira Kurosawa va turna în nordul statului New York primul film pe care autorul faimosului **Rashomon** *îl va face în afara graniţelor ţării sale. Scenariul* **Trenului Fugar** *— acesta este titlul peliculei — porneşte de la un articol apărut în revista „Life" despre New York Central Railroad. Filmul — în culori — nu va avea decît actori americani, deşi este o coproducţie japonezo-americană.*

*DIN
NOU
CEHOV*

La studiourile Mosfilm au fost terminate filmele de televiziune **Mica farsă** *şi* **Micuţă dragă.** *Primul are ca punct de plecare nuvela cu acelaşi titlu de Cehov. Cel de-al doilea se bizuie pe motivele mai multor povestiri ale aceluiaşi autor.*

CRONICA

Dar acest lucru e oare suficient? Lipsa interpretării lumii în care trăim în favoarea aşa-zisului „adevăr total" — care întotdeauna e parţial — poziţia de frondă, predilecţia pentru direcţia naturalistă, îl absolvă pe creator de fundamentarea unei poziţii ferme şi clare faţă de faptul de viaţă înfăţişat? Evident, nu. Şi nu pot crede că Gualtiero Jacopetti şi echipa lui fac total abstracţie de acest lucru prin senzaţional, în primul rînd din considerente comerciale, filmul lor reuşind să-şi asigure, datorită acestui lucru, o vastă circulaţie.

Mondo cane e un reportaj despre contrastele lumii „libere" ale anilor'60. Şi, ca orice reportaj cinematografic, el îşi propune înfăţişarea cît mai nemijlocită a unor fapte de viaţă semnificative pentru tema propusă: demonstraţia că lumea în care trăieşte încă o bună parte din populaţia globului, e o lume cîinească. Ideea nu e lipsită de temeritate. Realizarea ei denotă pasiune şi nu indiferenţă, ardoare şi nu flegmatism, poziţie ofensivă şi nu blazare. În pelicula lui Jacopetti avem din toate acestea cîte puţin. Socialul se amestecă cu bizarul, faptul unic, senzaţional, cu anodinul, atitudinea protestatară cu ironia gratuită. O voluptate de temperament latin în disecarea ciudăţeniilor, a gusturilor culinare, a moravurilor, împletită cu o ironie stranie, lipsită de savoare dau acestei **Mondo cane** acea atmosferă stranie, frapantă, tulburătoare, care face ca mult timp după vizionarea filmului spectatorul să-şi păstreze senzaţia de stupoare. Cheia o constituie îmbinarea contrastelor printr-o abilă formulă de montaj.

De la comemorarea celebrului actor de cinema Rudolf Valentino (la 15 august 1956 — data filmării primei secvenţe din **Mondo cane** — se împlineau 30 de ani de la moartea junelui prim italian), se trece la soarta confratelui său, Rossano Brazzi, în anii noştri. Idolul nu mai este doar adulat, urmărit de priviri înflăcărate, ci, pur şi simplu, linşat din prea multă dragoste. Şi pentru a asocia această brutală manieră de manifestare a popularităţii cu obiceiurile anacronice ale lumii primitive, Gualtiero Jacopetti îşi mută aparatul de filmat în insula Kiriwina din Noua Guinee unde se practică încă poliandria.

Pînă aici pelicula se menţine în stilul divertismentului, parcă pentru a-l face pe spectator să se aşeze mai comod în scaun şi să se aştepte la o înlănţuire de fapte pe cît de pitoreşti, pe atît de amuzante. Dar abia întinsă această floricică albastră, autorii nu se sfiesc să-i pună în mînă spectatorului cucerit, mărăcinii plini de spini ai realităţii celei mai crude. O femeie căreia i-a fost ucis pruncul primeşte spre alăptare la sînul ei un porc de lapte — mai există locuri pe lume unde „viaţa unui porc costă mai mult decît viaţa unui copil". Apoi acel festin sălbatic al lumii flămînde care, o singură dată la cinci ani, se poate înfrupta pe săturate din carnea porcilor crescuţi cu atîta greutate. Acestei secvenţe de o rară violenţă îi este opusă, prin contrast, imaginea paşnică a unui cimitir al cîinilor bogaţi din Statele Unite. Pietrele funerare de pe morminţele iluştrilor patrupezi, care au avut norocul să înduplece mila marilor potentaţi, apar ca o acuzare mută la adresa inegalităţii sociale şi a nedreptăţii. Autorii lui **Mondo cane** se feresc să împingă însă lucrurile mai departe. Parcă temîndu-se că au arătat prea mult, reiau imediat floricica albastră: puii coloraţi pentru sărbătorirea paştelui, îndoparea gîştelor alzaciene, mesajul viţeilor japonezi şi ...îngrăşatul femeilor din insula Tabar cărora numai elefantismul le poate conferi atributele frumuseţii după obiceiurile tribului primitiv. Evident, construcţia filmului cere imediat contrastul care nu întîrzie să apară: La Los Angeles, în California, femeile prea grase de inactivitate şi lăcomie sînt supuse unei adevărate inchiziţii de nichel a cărei tortură trebuie să le redea ceva din supleţea pierdută.

Cam în această manieră se desfăşoară cinci mii de metri de peliculă, două serii dintr-un film viu comentat de critica cinematografică internaţională.

Înfăţişarea bigotismului religios, bizareriile culinare ale protipendadei americane sînt puse în înlănţuire cu zguduitoarele cadre care surprind cumplitele modificări aduse în viaţa faunei în atolul Bikini de experienţele nucleare, sau cu cimitirul subacvatic al pescarilor de rechini din Rajput. Morţii prin inaniţie îi este opusă moartea în automobil pe autostrăzile americane, mizeriei unei lumi fără lumină îi este contrapusă opulenţa turiştilor poposiţi în paradisiacul Hawai, teroarei îi este opusă lupta plină de abnegaţie a celor însetaţi de libertate, snobismului în artă — setea de frumos a celor mulţi.

Ioan GRIGORESCU

PĂRINŢI ŞI COPII

CASA NOASTRĂ

o producţie a studioului „Mosfilm", 1965
REGIA: Vladimir Pronin.
SCENARIUL: Evgheni Grigorev.
IMAGINEA: Ira Saveleva.
MUZICA: Nikolai Karetnikov.
INTERPRETEAZĂ: Nina Sazonova, Anatoli Papanov, Ivan Lapikov, Vadim Bercev, Aleksei Loktev.

Tentaţia cotidianului, a vieţii „în haine de lucru", se manifestă pregnant în filmul cineaştilor sovietici. Acţiunea nu are, mai exact — n-ar trebui să aibă, meandre spectaculoase (cînd le are, interesul pentru film scade vizibil), derulîndu-se molcom, curgînd liniştit ca apa rîului Moscova, cu imaginea căreia filmul începe şi se sfîrşeşte. Poate că acest simbol n-a stat programatic în atenţia realizatorilor; dar filmul este, oricum, simbolic, îşi propune să investigheze universul unei familii moscovite obişnuite, atît de obişnuite încît tatăl — om simplu, dar cu infinite resurse sufleteşti — se numeşte nici mai mult nici mai puţin decît Ivan Ivanovici Ivanov. Intenţia de a da filmului autenticitatea vieţii este vizibilă în însăşi structurarea scenariului în raport cu faptul real de viaţă; de la secvenţele petrecute în ziua primirii triumfale pe care Moscova o face cosmonauţilor (cînd aparatul de filmat devine martor autentic al sărbătoririi) şi pînă la detaliul hazliu — visul unchiului Kolea (în care, „se făcea" că a fost ales preşedinte al Franţei, desigur în timpul respectivei campanii electorale), există multiple condiţionări ale acţiunii de către realitatea înconjurătoare.

În acest context, deci în fond Moscova zilelor noastre, cineaştii sovietici încearcă să pătrundă în intimitatea unei familii pentru a surprinde, dincolo de aparenţe, evoluţia relaţiilor sufleteşti dintre părinţi şi copii. Încă în pregeneric, **Casa noastră** face oficiul expozitiv al prezentării personajelor, adunate toate în jurul unei mese de familie. Vasăzică: tatăl, cum spuneam, acest Ivan Ivanovici care vorbeşte în parabole şi zicale (prea scurta noastră memorie n-a înregistrat decît cîteva: „Cînd n-ai încotro, poţi să devii orice", „dacă ai nimerit în încercuire trebuie să ieşi din ea", „încet, încet, departe ajungi", „copii mici, griji mici, copii mari, griji mari"), mama şi unchiul Kolea sînt oameni simpli, trecuţi, nu fără urme, prin război şi prin multe încercări ale vieţii. Cîntînd „la pahar" o frumoasă şi nostalgică melodie ostăşească pe care tinerii nu o cîntă, pentru că n-au avut unde s-o înveţe, generaţia lui Ivan Ivanovici se regăseşte şi, parcă, prin cîntec se recomandă; numai că frumosul şi nostalgicul cîntec ostăşesc se intitulează „mantaua cea ponosită". Copiii, de la cel mai mare (care a făcut armata la marină) şi pînă la cel mic (care, spre spaima învăţătoarei nu vrea să se facă nici cosmonaut, nici geolog, nici doctor, ci frizer) patru la număr, îşi au fiecare problemele lor, trăiesc „botezul" vieţii, trec prin crize sufleteşti pentru a le depăşi, se rup de trunchiul familiei pentru a reveni. În fond asta îşi propune filmul: să înfăţişeze o familie fericită, în ciuda micilor sau marilor drame pe care eroii le trăiesc, în ciuda inerentelor deosebiri de vedere dintre generaţii.

Şi filmul ar fi putut fi frumos dacă n-ar fi aglomerat în fiecare dintre personaje cel puţin cîte o dramă, dacă n-ar fi făcut din fiecare personaj un caz, toate acestea pentru elocvenţa „demonstraţiei" în scopuri vădit teziste. Cînd acest film al cotidianului îşi pierde pe drum personajele-oameni în favoarea unor scheme utile demonstraţiei, cînd, pe rînd, Nikola, şofer capabil, nu mai poate să şofeze, şi Dima, pianist înzestrat, nu mai poate să cînte, sau cînd personajul Ninei devine o simplă exemplificare pentru ideea unei soţii iubitoare, filmul îşi pierde din adevăr.

Rămînem cu ceea ce e firesc şi adevărat din acest film care-şi propune explicit să fie firesc şi adevărat. În personajul lui Volodea (interpretat cu înţelegere de A. Loktev) adie, pentru o clipă, bătaia de aripă a „dragostei lui Alioşa", personajul ne devine dintr-o dată familiar, împreună cu povestea sa sentimentală, chiar dacă, aceasta este pe alocuri sentimentalistă. În personajul tatălui, interpretat aproape desăvîrşit de A. Papanov (pe care rolul „îl prinde" de minune), se întîlnesc şi fu-

zionează atributele unei formaţii de tip vechi cu receptivitatea instinctivă la problemele de viaţă ale tinerei generaţii, şi acest personaj amalgamat ne devine şi el dintr-o dată familiar, pentru că e plin de viaţă adevărată, chiar atunci sau tocmai atunci cînd vorbeşte în maxime (uitasem una, rostită la supărare: „copiii nu se înţeleg decît pe ei"). Regizorul V. Pronin a ştiut, de altfel, să-şi axeze (cît se putea) filmul pe evoluţia relaţiilor dintre aceste două personaje şi, oricum, cea mai izbutită dintre secvenţe rămîne „explicaţia" finală dintre tată şi fiu — în birtul acela voit neprimitor, la masa aceea voit gălăgioasă cu cei doi beţivi care consumă ţîri — cînd se realizează un moment de deplină comuniune sufletească, de linişte, de împăcare.

Autoarea imaginii, Saveleva, a filmat frumos Moscova, ziua şi noaptea, în cadre de adîncă respiraţie, a surprins cu fineţe transparenţa codrilor de mesteceni şi reflexele ploii, astfel încît filmul, atunci cînd nu intervin artificiale Niagare, curge domol, liniştit precum — în ultima imagine — rîul Moscova, pregătindu-se de iarnă.

Călin CĂLIMAN

FĂRĂ VELEITĂŢI, FĂRĂ AMBIŢII CREATOARE

ŢARA FERICIRII

o producţie a studiourilor italiene

REGIA: Luciano Salce.

SCENARIUL: Luciano Salce, Luciano Vincenzoni

IMAGINEA: Silvio Fraschetti.

INTERPRETEAZĂ: Donatella Turri, Luigi Tenco, Umberto D'Orsi.

...Şi cînd ajunseră în ţara aceea fericită, acolo curgeau rîuri de lapte şi miere...

Demitizarea basmului e o antrepriză pe cît de ademenitoare pe atît de riscată. Omul — se zice — are nevoie de proiectări în mirific ca să poată suporta povara cotidianului. Ia-i şi fărîma de iluzie cu care se amăgeşte — susţinea Luca din „Azilul de noapte" — şi-l vei arunca în iadul disperării, al morţii. Doar că, mult mai bărbătească, condiţia omului modern, — a acestui Oedip al secolului atomic — e luciditatea. El vrea să-şi cunoască hotarele propriei suferinţe, să-i măsoare toate abisurile, ca apoi să poată înainta conştient printre obstacole — tragic şi înălţător slalom al umanităţii. Această ameţitoare senzaţie de curaj etic pînă la eroism ţi-o lasă cele mai bune filme ale realismului filozofic contemporan: **Nouă zile dintr-un an, Strada, Femeia nisipurilor, Zorba, grecul** — ca să amintim doar cîteva.

Într-un perimetru de ambiţii filozofice cu mult mai restrîns se înscrie această *Ţară fericită* a lui Luciano Salce. Ea aminteşte — ca manieră — tradiţia filmelor neorealiste de după război, reluînd tema „feliilor de viaţă" înregistrate aparent grăbit, cu acel firesc al marilor opere. Fără concluzii savante de tipul intelectualelor investigaţii felliniene sau al violentelor filipice sociale cuprinse în **Rogopag** (de pildă) **Ţara fericirii** e totuşi capabilă — la proporţiile ei — să spulbere idolul „miracolului economic italian" care a amăgit multe minţi. Regizorul de formaţie cinematografică tradiţională se alătură iconoclaştilor societăţii capitaliste de astăzi. Aparenţele bunei stări nu-i mai pot induce în eroare la ora actuală decît pe cîţiva creduli din afara hotarelor „fericitei" ţări unde curge lapte şi miere... Televizorul care adună în jur, seară de seară, modesta familie din film, într-o obstinată ambiţie de a dezvăţa omul să gîndească cu propriul său cap, oferindu-i surogate de instrucţie şi cultură, programe stupide de genul (ţineţi minte?) acelor demagogice conferinţe despre morală şi bunăstare satirizate şi de Tony Richardson în **Singurătatea alergătorului de cursă lungă** — nu dovedeşte decît paradoxul acelei aproximative bunăstări materiale mascînd mizeria morală la care obligă satisfacerea acestui confort (vezi: **Depăşirea, Învăţătorul din Vigevano** şi multe alte pelicule neorealiste).

Pentru tînăra şi frumoasa Rosella care vrea să-şi găsească o slujbă cinstită, unele oferte par de-a dreptul ademenitoare. O agenţie de publicitate ai cărei funcţionari duc în timpul orelor de lucru o existenţă de huzur într-o vilă cu piscină unde patronul, înainte de a plonja „democratic" alături de salariaţii săi, îşi explică teoria „evoluată": „Într-un loc neprimitor, urît, oamenii sînt trişti şi nu dau randament", ca apoi la numai cîteva zile balonul să se spargă şi „privilegiaţii" să fie aruncaţi pe drumuri cînd culantul capitalist modern e solicitat de afaceri într-un alt oraş. Şi fuge, fără nici o responsabilitate, „ubi bene".

Se iveşte la orizont un post de secretară la un foarte jovial, generos şi „plin de idei" afacerist german care vrea să revoluţioneze comerţul prin sondaje extravagante („noi nemţii, nu mai avem bombe, dar avem idei" declară cu aroganţa specifică). Dar pleacă şi el pînă la urmă însoţit de doi poliţişti, pentru o excrocherie de anvergură, nu însă înainte de a-şi asigura novicea secretară că revine curînd pentru că „totul nu e decît o greşeală". Marea afacere de-abia de acum încolo o va pune la cale...

O altă „avantajoasă" slujbă: fotografii publicitare (decente, şi bine plătite, i se promit) în atelierul unei nordice perverse care, în realitate, îşi urmăreşte victima cînd se dezbracă prin nişte oglinzi ascunse. Cu greu scapă Rosella de capcana abilă care o aduce — nevinovată — pe culoarele poliţiei de moravuri.

Desigur sînt şi propuneri mai „oneste" de „colaborare": ca să te angajez, trebuie să treci mai întîi pe la mine pe acasă — îi spune direct curtenitorul belatru fetei exasperate de eşecurile de pînă atunci. „În definitiv toate fac la fel" — e tentată să abdice Rosella după perspectiva mizeră pe care i-o oferă un birou de dactilografe cu clienţi la a căror apropiere fetele cu nas mai sensibil leşină... Şi atunci să te mai miri că unele din ele preferă trotuarul! Acolo cel puţin au aer.

Mediile şi tipologiile sînt diverse, schiţate în fugă dar foarte exact, cu o iscusinţă a detaliului realist şi cu poante edificatoare. Scenariştii şi regizorul cunosc calităţile prozei scurte: luat separat, fiecare din crochiuri este reuşit. Asamblate însă ca mărgelele egale, şiragul devine monoton, îşi pierde strălucirea. Nu se impunea atît o gradaţie a intensităţii dramatice, cît o selectare riguroasă. Asta ar fi scutit filmul de cîteva secvenţe-balast, cum ar fi episodul cu avocatul pirpiriu şi fără clientelă ce-şi angajează o secretară doar ca să aibă cui povesti amorul său nefericit pentru o îmblînzitoare de tigri; sau cel cu „fluturele de noapte" cu voce de scapet ce agaţă turişti şi-i conduce la distracţii obscene. Şi încă altele. Ar fi fost necesar în schimb mai mult relief artistic portretului — cam otova — al Rosellei şi al iubitului ei. Un tînăr teribilist ce refuză să-şi facă armata ori să muncească sub pretextul: „nu pot încuraja sclavia capitalistă şi, oricum, în curînd bomba atomică va rezolva totul". Dar masca de nihilist cinic cedează treptat locul îndrăgostitului timid. Chiar cînd îi propune fetei, pueril, sinuciderea, simţi cum de fapt eroul parodiază inteligent o literatură şi o cinematografie de frondă, saturată de atari soluţii absurde. Aici povestea sfîrşeşte senin (dar nu idilic), prin optarea matură (dar nu didacticistă), pentru o muncă onestă, deşi grea, în locul amăgitoarelor perspective pe care le-ar oferi compromisul moral într-o ţară atît de „fericită". „Cucagna" cea miraculoasă ca basmele de adormit copiii....

Actori buni, dar nu vedete, într-un film bun, fără veleităţi. Dar şi fără prea multe ambiţii creatoare.

Alice MĂNOIU

25 DE ORE DE ZBOR, 3 ORE DE FILM

ACEI OAMENI MINUNAŢI ÎN MAŞINILE LOR ZBURĂTOARE

o producţie a studiourilor engleze.

REGIA: Ken Annakin.

SCENARIUL: Jack Davies, Ken Annakin.

IMAGINEA: Christopher Challis.

INTERPRETEAZĂ: Alberto Sordi, Jean-Pierre Cassel, Stuart Whitman, Flora Robson, Sarah Miles şi alţii.

Întreaga fabulă a filmului lui Annakin este povestită mai întîi pe scurt (dar strălucit) în desenul animat de cîteva minute al genericului. Personajele sînt portretizate aici cu vervă (la unele linia capătă accente caricaturale, altora li se reţine una din atitudinile cele mai reprezentative) şi prezentîndu-ni-le împreună cu unele evoluţii scurte şi pregnante, genericul acesta are darul de a şi crea atmosfera viitorului film.

Regizorul reia apoi totul mai pe larg (uneori poate prea pe larg) cu actori, montare şi figuraţie amplă care se întîmplă să fie şi bine dirijată, propunîndu-ne un film pe care cel mai nimerit ar fi să nu-l catalogăm de la început nici ca o comedie, pur şi simplu, şi nici ca o reconstituire amuzantă a unui moment istoric. Pentru că, judecat ca o reconstituire, el ar încălca poate cine ştie cîte adevăruri ştiinţifice şi poate chiar istorice, iar momentul ales — aşa cum aţi văzut pe ecran — porneşte de fapt cu o altă reconstituire (aceea sigur autentică) a relatării primelor experimente de zbor. După care filmul sfîrşeşte cu o scurtă demonstraţie a unor jeturi de ultimul tip şi cu sala de aşteptare a unui mare aeroport internaţional de azi unde, ca ultimă ironie, pasagerii ce trebuiau îmbarcaţi pentru Paris (pînă unde se fac acum doar cîteva minute), sînt poftiţi înapoi la hotel din cauza timpului defavorabil.

Cert este că pe seama episodului istoric ales se face un comentariu cu ajutorul cînd al satirei, cînd al comediei bufe, nefiind palid nici filonul liric ce alternează cu altul de o vervă sarcastică inepuizabilă. Pare că realizatorul şi-a propus să adapteze modalitatea de descriere a momentelor şi personajelor la biografia acestora alegînd cîte un unghi şi cîte o expresie artistică socotită a fi cea mai potrivită: aviatorii germani (proveniţi din cavalerie) ne sînt înfăţişaţi într-o postură de militari prusaci sadea, sclavi ai regulamentului, nişte maşini care vor să pună în funcţie o altă maşină. Aici tot ceea ce filmul a inventat ca mijloc de expresie, de la comedia bufă din primele începuturi pînă la şarja mai subtilă şi mai spirituală este pus în funcţie clipă de clipă; sau, de pildă, prezentîndu-ni-i pe englezi, autorul reţine şi farmecul unor portretizări pitoreşti şi al unor întîmplări à la Jerome K. Jerome, dar nu se sfieşte să dea şi o nouă şi curajoasă definiţie noţiunii de fair-play aşa cum îl înţeleg unii (un argument doar în conversaţie, iar în practică un pretext pentru a stimula candoarea altora); cu ironie dar şi căldură, este înfăţişat pilotul italian, cu farmec şi spirit cel francez, cu francheţe cel american etc.

Dar ni se relatează oare pur şi simplu o cursă aeriană între Londra şi Paris? Filmul, cred, capătă mai degrabă aerul unei dezbateri, adesea polemică, despre spiritul de competiţie, iar episodul ales nu este decît un pretext de a vorbi cînd cu haz, cînd cu vervă, mai acid sau mai dulce despre bravură, inventivitate, spirit şi ceea ce englezii numesc „relationship" (arta raporturilor umane) într-un moment în care omenirea a trecut chiar şi de epoca avionului turbo-reactor, intrînd în cea a rachetelor spaţiale.

Filmul poate că a vrut să spună prea mult şi, deşi s-a lungit pe două serii, n-a ajuns totuşi şi întotdeauna să-şi afle şi cele mai potrivite formulări, dar nu e mai puţin adevărat că secvenţe întregi sînt pline de o vervă şi de un haz reconfortant, iar unele dintre ele au darul de a te face să le reparcurgi în gînd, după ce ai plecat din sală şi să mai desluşeşti alte nuanţe şi încă noi sensuri.

Mircea VLAD

CINEMATOGRAFUL DE GANG

DRAGOSTEA ÎNVINGE

o producţie a studiourilor Defa-Berlin

REGIA: Joachim Hasler.

SCENARIUL: Maurycy Janowski, Joachim Hasler, Claus Hammel.

INTERPRETEAZĂ: Anna Prucnal, Claus Juricha, Eva-Maria Hagen, Günter Simon şi alţii.

Printr-o incredibilă „fantezie" a traducătorilor, **Drumul spre patul nupţial** (titlul original) a devenit în româneşte **Dragostea învinge.** Nu ştiu ce speculaţii s-ar putea face pornind de la această... distanţare erotică, fapt cert este că producţia sus-numită interzice — la propriu! — orice consideraţii critice, fiind mai lipsită de veleităţi artistice chiar şi decît **Fiii marii ursoaice.**

Subiectul (grefat, chipurile pe o realitate acută) este de un prost gust copios: căpitanul unui vas comercial, îngrijorat de prea desele aventuri sentimentale ale „matrozilor" săi, încearcă să-l oblige la însurătoare — exemplar — pe şeful lor direct, un tînăr miciman cu figură distinsă, nu mai puţin libertin. Drept care îi caută o virtuală nevastă; i-o găseşte în persoana unei ziariste (!) poloneze, o ia pe bord într-o călătorie la Leningrad, dar aici... Aici intervine o iubită a micimanului, o cîntăreaţă de bar cu principii nu tocmai catolice, ajunsă şi ea pe bord — nu prea se ştie cum — care provoacă conflictul amoros. Din acest moment lucrurile se complică îngrozitor, căci cele două femei sînt frumoase iar marinarii sînt şi ei frumoşi şi dornici de iubire; pînă la urmă cuplurile se stabilizează: bineînţeles micimanul cu ziarista şi — surpriză! — căpitanul cu cîntăreaţa de bar. Morala învinge!

Povestite aşa lucrurile par banale, sînteţi dispuşi, desigur, să exclamaţi — „ah! o comedie stupidă, ca atîtea altele, şi cu asta basta!" Dar nu este numai atît, căci comedia este muzicală, totul se petrece în ritm şi în pas de dans: marinarii pleacă sau se întorc pe vas dansînd într-o dezordine stilizată, ca la estradă, pe plajă femeile dansează şi cîntă în cor, în taverne (există şi aşa ceva în film!) consumatorii grizaţi şi euforizaţi de melodiile pasionale ale lui Gerd Natschinsky profesează un fel de judo-balet ş.a.m.d.

Această peliculă autorizează o invenţie de vocabular; dacă există o pictură **de gang** al cărei prototip binecunoscut este „Ţiganca" atunci **Drumul spre patul nupţial** ar putea fi reprezentantul fără drept de apel al **cinematografului de gang.**

Adrian ŢIROIU

CONTRACRONICA

CURA DE MEMORIZARE

Am luat cu mine la mare — pe lîngă bronzolul pentru piele, Nilfanul antialergic, antinevralgicele pentru cap, cămășile albe pentru seară și bețele de cort pentru plajă — un maldăr de ziare vechi, foarte vechi, cumpărate anul trecut la falimentul unui pod bătrîn de casă cultă din București. Sînt ziare gălbejite de vreme, pergamentoase, uscate, de o paloare îngrozitoare — halucinantă, dacă vă plac mai mult cuvintele la modă — în comparație cu trupurile noastre bronzate voluptuos, cu Fiaturile care aleargă încoace și încolo, strălucind mirific printre bărbile acestor lipoveni. Ziarele mele vechi sînt îngrozitoare — sau halucinante — pentru că sînt mai bătrîne decît noi. Au între 35 și 40 de ani vechime. Un ziar de acum 35 de ani e mult mai bătrîn decît un om de 70 de ani. Ce mi-a venit să le iau? Nu era mai logic să iau în locul lor, ustensilele acelea fascinante pentru înotul sub apă? Mai puțin rafinat, mai puțin imaginativ — poate și fiindcă nu sînt un as nici în înotul „pe sub" și nici „în apă" — eu nu mă depărtez de țărm cu mai mult de 35—40 de ani. Un pietroi roșu găsit în adînc nu-mi spune mai nimic — chiar dacă scafandrul se jură că „e o rămășiță din cetatea Calatisului" — pe cînd o știre descoperită într-un ziar din urmă cu 22 de ani: „Pierdut un pantof bej damă în Piața Palatului, în timpul luptelor din ziua de 8 noiembrie 1944, aducătorului bună recompensă la redacție", o asemenea știre mă amețește prin frumusețea ei suprarealistă. (Lui Perahim, i-au dat lacrimi cînd i-am relatat-o). După cum cazemata aceasta neagră, bine smolită lîngă care mă bronzez, rămasă din ultimul război mondial, și în deschizătura căreia se depozitează azi sticle de borviz, halate de baie și bikini-uri la uscat — constituie un „colaj" incomparabil, după părerea mea, cu basmul mort al jumătăților de amforă pe care s-au prins scoici peste scoici. Pe urmă mai e memoria. Mărturisesc în mare șoaptă, eu țin mai mult la ea decît la inteligență. Fiindcă o pierdem zi cu zi și nu ne dăm seama decît din cînd în cînd. În schimb, inteligența în fiecare zi, o știm cu toții, e în creștere și ni se dezvoltă diabolic. Dar memoria-conform datelor științifice înfiorătoare — începînd tocmai de la 35 de ani se topește în cantități de 100 000 celule nervoase pe an, ceea ce nu e de loc puțin, deși creierul posedă trilioane de asemenea celule și ar avea de unde... Pentru un cinefil însă e îngrozitor.

UN ZIAR DIN '31

Deschid, deci, un exemplar din „Adevĕrul literar și artistic" — vara anului 1931. Mulți dintre noi aveam atunci un an de viață. În pagina III-a, Arghezi scrie despre politețe, în cadrul unui „Manual de morală practică". Citez — în speranța că nimeni nu va mai urla împotriva citatelor, amuțind sub presiunea acestor adevăruri deplin actuale în decorul '66: „Politețea e o pudoare și o necesitate de distanță... Contrariul politeții n-am putea preciza dacă e obrăznicia sau familiaritatea. Sînt camarazi din cea mai cultivată categorie socială a căror intimitate fără beție se manifestă prin gluma înjurăturii de mamă. Cîteodată intelectul unui filozof e mai greu de educat decît trenul posterior al unui pisoi care intră în viață cu familiaritățile brute". Alături, pe cealaltă coloană, scriind despre „Înțelegerea literară" — demonstrînd că nici o sensibilitate estetică nu se ascunde atît de bine ca acea literară—Paul Zarifopol parcă îi răspunde, ca un ecou între marile spirite. „Politețea este abecedarul obiectivității. Singur monologul tăcut are subiectivitatea decentă, și de cînd tiparul, orice piedici s-au rupt din calea impudicității spiritului". Să trecem peste două nuvele străine, peste un reportaj-eseu despre „femeia-azi" — la nivelul celor mai bune exemplare ale genului acesta de idei mondene și plăcute semnate azi la Paris de Madame Express sau Mireille Righini — și să vedem pagina a VI-a: „curiozități" care azi ne fac să surîdem — și e bine să surîzi arar, superior — cronica șahului cu o superbă partidă a lui Sämisch pe care azi un Petrosian nu ar juca-o, o rubrică „aș vrea să știu" unde se răspunde unui ieșean care vrea să știe ce e „complexul lui Oedip" și unui bucureștean curios să afle ce e „stratosfera", „termen actualizat prin recenta și senzaționala ascensiune în balon a profesorului belgian Picard...". Deasupra acestei rubrici este paginată pe două coloane—„Cronica cinematografică" (intitulată, astfel, fără teamă de cacofonie — purismul cacofonic nefiind probabil, pe atunci, un semn neîndoios al inteligenței intimidatoare). Semnatarul cronicii e D.I. Suchianu. Subtitlul: „Note pe marginea unui film frumos". Cronica începe așa: **„Se numește film bun, adică film adevărat, acela care poate să nu piardă nimic dacă se suprimă partea vorbitoare, sau care chiar, dimpotrivă, cîștigă prin asta".** Dați-mi voie ca în fața acestei definiții îndrăznețe, mai mult decît îndrăznețe, să nu merg mai departe, să mă sprijin bine de cazemată și să vă cer să gîndim puțin.

O DEFINIȚIE DIN '31

Îndrăzneala ei constă în aceea că încearcă precizia și claritatea într-un domeniu unde mai toată lumea e de acord că nu există nimic precis și clar. A spune de ce un film e bun, pentru foarte mulți oameni pare o imposibilitate, ascunsă nu fără dreptate în subtilitatea că arta e totdeauna subtilă, inefabilă, supusă gusturilor, scăpînd prin urmare definițiilor. Iată că în urmă cu 35 de ani, un critic român își lua libertatea de a spune precis ce e un film bun, definindu-l cu exactitatea cu care geografia definește stratosfera, rupîndu-se de inerția gusturilor și forța de gravitație a subiectivului. În al doilea rînd, definiția de mai sus are curajul afirmației; ea afirmă ce e un film adevărat și *nu* unul prost — ceea ce ar fi fost foarte ușor, știind cît ne e de ușor, nouă, oamenilor, să negăm, să definim „ce e prost", „ce nu trebuie făcut", „ce trebuie ocolit". Nimeni, dintre locuitorii galaxiilor, nu ne întrece în forța „nu"-ului, în plăcerea și ușurința de a numi prostia-prostie și de a o respinge cu un „nu" categoric. Aici, repet, nu ne „taie" nimeni. Dar a numi ce e bun, a-ți lua riscul de a spune „da" — asta-i rar pe pămînt. În '31 Suchianu își lua acest risc și spunea: „da, un film bun e un film în care cuvîntul are prea puțină importanță, ba chiar de loc, imaginea spune totul, totul!"... Era o superbă afirmație a cinematografului, o afirmare a artei lui noi.

Urmează să vedem dacă sîntem de acord, azi, cu definiția criticului nostru. Firește că are o limită istorică: în '31 cinematograful abia învăța să vorbească, abia ieșise din perioada filmului mut, cinefilii se mai găseau sub fascinația capodoperelor create „pe mutește". Filmul cu glas crease prea puțin, capacitățile lui abia se descoperau și — cum se întîmplă deseori — calitățile noi înainte de a convinge, enervează. Din cauza limitei istorice, definiția ne apare azi prea polemică, diferențiind unilateral. Unilateral dar decisiv. În pofida limitelor ei, ideea criticului e adevărată, valabilă, pentru că surprinde fericit o relație esențială și decisivă a artei cinematografice: primordialitatea imaginii, subordonarea cuvîntului față de imagine — fie în epoca „mută", fie în cea „sonoră" totdeauna. Un film adevărat e un film în care „camera" stăpînește și decide totul. Imaginea „spune" totul, „vorbele" imaginii sînt în cinema adevăratele vorbe, cele ale filmului sau ale literaturii nu spun nimic decît dacă trec prin imagine, altfel sînt neputincioase. Cînd apreciem că un film e prea teatral nu spunem altceva decît că vorbele și-au subordonat camera, că aparatul de filmat e paralizat — paralitic care nu mișcă decît din ochi, după replicile care se schimbă în jurul său; cînd apreciem că un film e prea literar înseamnă că „intriga", „subiectul", dialogul, toate atributele artei scrisului — au învins imaginea vizuală, că în afara „subiectului" instaurat de literatură nu s-a mai creat nimic personal, specific pe ecran. E drept că mulți oameni mai merg la cinema pentru „literatura" filmului, pentru „subiectul" lui, ca să citească — puțin altfel — o carte. Dar un film adevărat se rupe, e independent de literatură sau de teatru.

ENERGIE VIZUALĂ

Reiese oare, acceptînd adevărul esențial al definiției noastre, că sîntem pentru filmele cu cît mai puține vorbe, ba chiar de loc? Fără viclenie, personal, înclin spre asemenea filme (asta neînsemnînd că nu există filme proaste „fără vorbe", sau filme stupide din perioada „mută", sau imagini care nu spun nimic, la fel de plate ca vorbele plate) dar nu pînă la a absolutiza adevărul esențial de mai sus. Există multe filme bune, adevărate, în care se folosesc multe vorbe, mult dialog. Să numesc la întîmplare **Procesul de la Nŭrnberg, Comicos** al lui Bardem și, pentru a face dificultăți definiției, **Umbrelele din Cherbourg,** film respins cu atîta ardoare de D.I. Suchianu, nu știu de ce, probabil fiindcă nimeni dintre noi nu înțelege totul... În asemenea filme în care partea vorbită are mare importanță — esența definiției nu suferă, nu e infirmată: filme adevărate, chiar dacă nu „mari" sau „geniale", vorbele lor se topesc în imagine. În **Umbrelele,** muzica vorbită devine imagine și nu are nici o independență, are melodie, poate fi pusă pe disc, dar asta e altceva. Cînd o asculți separat — cum mi s-a întîmplat — vezi filmul. Încercați. În **Procesul de la Nŭrnberg,** dialogul abundent, bogat în idei, foarte important în sensuri, nu ar mai fi — îndrăznesc s-o scriu — bogat în idei și adînc fără Spencer Tracy, Montgomery Clift și ceilalți mari actori și, mai ales, fără „camera" care-i căuta, care insista, care gîndea odată cu chipul lor, transformîndu-le vorbele în energie vizuală.

Cîteodată, merită să facem următoarea operație: cînd, în timpul rulării, instalația pentru „sonor" se defectează și publicul enervat bate din palme cerînd „sonorul" conform logicii educate la școala literaturii și teatrului — atunci încercați să vedeți filmul fără glasuri, urmăriți cîteva secvențe, un minut, două... actorii muți, vedeți ce se întîmplă; dacă filmul continuă să vă intereseze, dacă imaginea „vorbește" prin ea însăși și vorbele neauzite nu vă mai pasionează — filmul acela e, probabil, un film adevărat. Așa mi s-a întîmplat la **Dragoste neîmplinită** al polonezului Haas, unde întregul final — dintr-o scăpare involuntară, desigur

— nu era tradus. Nu înțelegeam ce spune eroina, dar imaginea era atît de emoționantă, psihologic, afectiv, încît — cum ar spune Suchianu — finalul cîștiga prin omiterea traducerii; eram într-o situație de meloman, la concert, cînd vorbele nu mai contează, o situație pe care Eminescu a exprimat-o desăvîrșit în acele „neînțelese, pline de înțelesuri..." Aveam o muzică a chipului, o muzică a ideilor, o melodie stranie a vocii unei femei pentru totdeauna triste.

VINE TOAMNA!

Dar, realist vorbind, operația aceasta e cam absolutizantă — și am promis să nu absolutizăm, să nu impunem o definiție, chiar fericită. În fond, o definiție în artă nu e bagheta magică la care gusturile și operele se supun, vrăjite, gata de a se chirci într-un pat al lui Procust. O definiție trebuie să fie eficace. Și am convingerea că în 35 de ani, fiind adevărată, definiția lui D.I. Suchianu nu și-a pierdut eficacitatea, ea fiind aplicată... Oh, dar asta nu-i frază de estet, ci de funcționar care face referate într-un birou de invenții și raționalizări. Dar poate că nu e grav — și nu trebuie să mă sperii. Definiția „filmului bun" e o raționalizare eficace, care „poate fi aplicată cu bune rezultate", în acest domeniu unde ,,individualul" își face cam prea mult de cap. E ultima ei mare calitate care o întîlnește — logic — pe prima. Aplicați-o, deci. Căci vine toamna. Cu filme bune și — nu mă îndoiesc — cu filme proaste, neadevărate. Nu mă îndoiesc că vine toamna. Un vînt rece bate dinspre larg, anunțînd-o. Păsările, am impresia, fac exerciții de migrație. Și, cum spune criticul în cronica sa din '31, în paragraful care urmează definiției: **„Asemenea filme bune devin din ce în ce mai rare. Și cînd apare cîte unul nici nu are timp să facă impresia care trebuie. Comercianții de filme au reușit așa de bine să convingă pe spectatori că cinematograful trebuie căutat în operetă și vodevil, încît publicul nu remarcă, numaidecît, filmele bune care sînt altceva decît reviste de varieteu" ...** Un amic îmi strigă de departe pe plajă că a descoperit o pia... ro... formi... Vîntul îi ia silabele și le duce în larg. Nu mă mișc. Citesc mai departe, îmi continui cura de memorizare, absolut necesară — măcar din modestie — cinefilului.

Radu COSAȘU

MUTAȚII CANTITATIVE

La Televiziune se petrec unele mutații cantitative, care trec aproape neobservate, avînd însă însemnătatea lor, atestînd o anume elasticitate a celor ce lucrează aici, capacitatea de adaptare la condiții schimbate, și desigur, uneori erori de concepție, firești într-o perioadă de creștere impetuoasă.

Programele s-au amplificat cu o oră zilnic; șaizeci de minute nu înseamnă mare lucru pentru cine privește întîmplător, dar echipa de creatori și tehnicieni trebuie să depună uneori crîncene eforturi pentru a realiza cum se cuvine această oră în plus. Ea e îndeobște închinată copiilor, școlarilor și străduința de a o impune prin atractivitate și adecvare e sesizabilă.

Programul duminical a căpătat de asemenea extensie; cine n-are altă treabă poate sta aproape toată ziua la televizor, după-amiaza înfierbîntații sportivi la domiciliu fiind serviți, în pauzele partidelor, de momente umoristice, muzicale, enciclopedice, mai mult sau mai puțin răcoritoare. S-a discutat dacă formula „Studioului A" (la data cînd scriem, în vacanță încă, înlocuit, parțial, de „magazinul duminical") e fericită sau aiuristică, dacă n-ar fi bine să fie lărgită sau, dimpotrivă, ajustată, doar pigmentată cu fotbal sau, din contra, degresată de muzica ușoară și pusă integralmente la gazon. Și e probabil că discuțiile vor continua, fără a putea întuneca însă adevărul că duminica se face mult pentru ca televizorul să rămînă deschis în permanență. Ideea unui program de relaxare în această zi e cît se poate de nimerită, rămîne deocamdată să deslușim ce anume etalon calitativ funcționează aici în redacțiile implicate și către ce perspectivă se tinde.

Oricum ar fi, formula „Varietăților", adică mixtura de cîntece zăngănite la talgere în timp ce soliști spăimoși adulmecă microfonul și dansatori ocazionali fac umbre pe decor, întrerupți din cînd în cînd de glumeți de pasaj, e străină de televiziune, n-ar mai trebui revivificată; aici aglomerările de diletantisme au devenit foarte supărătoare, despre ele s-a scris mereu și degeaba, presiunea gusturilor sălcii și inerția rămînînd mai puternice.

O asemenea emisiune, estivală (prin iulie), a arătat încăodată cît de exterioară televiziunii și falsă este gîndirea celor ce stăruie în a organiza veștede spectacole de estradă în studio: în timp ce spiritualul Horia Șerbănescu făcea ce putea ca să se treacă mai degrabă de la un număr clorotic la altul și mai famelic, bunele sale intenții erau mereu retezate de bis-ul mai fiecărui interpret. Întocmai ca la cele mai prăpădite „concerte-spectacol", cu care plouă de la o vreme în țară, aproape fiecare apariție era reeditată, fără ca publicul din sală, prin puținele și cuviincioasele sale aplauze, să dea semne că ar dori-o. Și întrucît nici un solist nu se lăsa pînă nu executa din nou tot cîntecul, cu aceleași intonații, grimase și fandări de șold ori legănări de cap, cîteva sute de mii de spectatori au fost obligați să suporte un spectacol **dublu,** ca și cum ar fi privit la micul ecran cu ochii încrucișați. Curios, nimeni nu se gîndește însă că reprezentația e dată nu pentru cei două-trei sute de oameni aflați în studio — constituind publicul unui spectacol **obișnuit,** ce se desfășoară pe o estradă — ci pentru cîteva sute de mii de spectatori **specifici,** urmărind un spectacol de televiziune, transmis, organizat, cadrat, normat conform cu cerințele particulare ale micului ecran. Generic, e vorba de doi spectatori **diferiți** și de două reprezentații **diferite** — dacă nu în esență, cel puțin în formele în care se oferă percepției.

Iar dacă, prin absurd, toate manifestările pregătite a fi transmise din studio ar avea public interior și acest public ar aplauda — organizatorii înțelegînd prin aceasta că se cere bisarea — am ajunge în situația halucinantă de a vedea de două ori (măcar) fiecare piesă, de a reasculta fiecare conferință și chiar de a viziona de trei ori într-o noapte filmul **Sfîntul** — ceea ce, omenește vorbind, le-ar căpia și pe cele mai aprige admiratoare ale întrepridului erou.

Cînd se fac filme, în formula caleidoscopului muzical — umoristic, se obțin rezultate fericite sub semnul specificității; după cum se știe, un festival internațional de televiziune din anul curent ne-a și consacrat în această direcție, printr-o recunoaștere, binemeritată, cu premiu. Cînd se compun „varietăți", criteriul telegenic — ca să folosim un termen inadecvat dar impus de obișnuințe — e deconectat și reprezentația se autonomizează cu efecte negative.

Și în simpatica, voioasa emisiune „Clubul tinereții" au loc cîteodată aglomerări de interpreți, figuranți de meserie și laici întîmplători; n-au toți destul loc — date fiind condițiile actuale de spațiu ale studioului și inexistența, iarăși deocamdată, a posibilităților practice de a a se studia mai îndelung aparițiile sau de a se organiza mai larg cadrul propice desfășurărilor realmente spontane. Un actor experimentat și prompt ca Nicolae Gărdescu sau un tînăr dezinvolt ca Valentin Plătăreanu, familiarizați cu platoul, se descurcă ușor în înghesuială, par a conversa cu toată lumea dar ceilalți participanți la carnavalul juvenil, cînd nu se calcă zîmbitori unii pe alții, ascultă la vedere comenzile nevăzute din spatele aparatului și se rînduiesc grăbiți în semicerc, se ambalează brusc în tot felul de „hă-hă"-uri corale după o baghetă ghicită lesne etc., afectînd grav impresia voită de autenticitate — fără vina lor. Ochiul „camerei" (alt cuvînt impropriu certificat de uzanțe — dar poate că se va iniția cîndva și la noi munca de constituire a unei terminologii de specialitate), ochiul aparatului deci e necrutător cînd scrutează aglomerațiile umane; el separă detalii la care nici cu gîndul nu gîndești și formează privitorului, prin montaj, o impresie de ansamblu de un tip special. Poate că în cazul unor emisiuni cu prezențe colective s-ar putea face mai parcimonioase convocări, în vederea obținerii unor priveliști și a unor dialoguri mai durabile. Cînd pelicula va deveni un adjuvant real, eficace (acum el lipsind unor asemenea emisiuni) firește că problema va căpăta alte implicații și va trebui rediscutată.

S-a mai înmulțit și numărul filmelor de desene animate (unele de mare haz — vai, majoritatea absolută, străine), la care se amuză din toată inima toți spectatorii, indiferent de vîrstă; asemenea filme umplu interstițiile în marile transmisii ale unor grandioase competiții — cum ar fi campionatul mondial de fotbal de la Londra sau chiar Festivalul de muzică ușoară de la Mamaia — ținînd loc cu succes oricăror „varietăți".

Se produc acum pe micul ecran mai multe documentare „impresii de călătorie" în imagini, cîteodată cam lungi (voiajul prin Maroc), dar niciodată neinteresante. Se creează, deși încă timid, un număr sporit de documentare românești despre bogățiile, frumusețile și amintirile istorice ale patriei și nu putem decît să le urăm creatorilor lor să le realizeze din ce în ce mai bine, adică mai alerte, mai puțin și mai spiritual vorbite, mai concentrate la obiect.

Valentin SILVESTRU

INFORMAŢII BIBLIOFILE

REGARDS NEUFS SUR LE CINÉMA (**Noi considerații asupra cinematografului**), *Edition du Seuil, Paris, 1965, 325 p., il.*

Culegere destinată îndeosebi grupărilor de cinefili afiliate Federaţiei franceze a cinecluburilor, lucrarea realizată de cunoscuții critici Jacques Chevalier şi Max Egly cuprinde o gamă largă de materiale introductive în cultura cinematografică. Atrag atenţia în special eseul regretatului André Bazin **Limbajul timpului nostru**, înflăcărată pledoarie pentru difuzarea culturii cinematografice, numeroasele extrase reprezentative din scrierile unor mari creatori ca Méliès Chaplin, Eisenstein, Orson Welles, Antonioni, Ingmar Bergman ş.a., studiul **Expresia cinematografică** de Max Egly, o trecere în revistă a principalelor mijloace de expresie proprii celei de-a şaptea arte, precum şi cele circa 20 de fişe ale unor capodopere ale ecranului din toate ţările lumii. În carte mai găsim o serie de articole privind aspectele esenţiale ale producţiei şi difuzării filmelor, îndrumări practice asupra felului cum trebuie conduse discuţiile în legătură cu filmele vizionate în cadrul cinecluburilor cît şi un scurt dicţionar de termeni tehnici de specialitate. Pe cînd o lucrare similară destinată membrilor tot mai numeroaselor cinecluburi din ţara noastră?

FUZELLIER, ETIENNE, CINÉMA ET LITTERATURE (**Cinematograf şi literatură**), *Editions du Cerf, Paris, 1964, 324 p., il.*

Contribuţie fundamentală la elucidarea mult discutatei probleme a raporturilor celor două arte, cartea de faţă subliniază că cinematograful participă la principalele genuri literare, exprimînd în limbajul său tendinţele pe care genurile literare le exprimă în limbajul lor. Dar spre deosebire de cei care confundă cinematograful cu literatura (vezi de ex. articolul **Filmul, gen literar** de D. I. Suchianu în „Gazeta literară" din 4 august 1966), Fuzellier insistă asupra faptului că cinematograful este în primul rînd un limbaj (şi nu un gen literar) şi ca atare poate exprima **în felul său propriu** ceea ce şi-a găsit expresia literară în teatru, roman, lirică etc. Confuzia între cinematograf şi literatură duce la dubla eroare după care pe de o parte cinematograful ar avea totul de cîştigat de pe urma transpunerii pe ecran a unor opere literare, sau, cealaltă extremă, că el n-ar avea nimic de învăţat din experienţa diferitelor genuri literare. Ampla lucrare încearcă apoi, pe baza unei serioase argumentări, să demonstreze ce poate aduce literatura cinematografului şi viceversa, întreprinzînd un studiu comparativ al eficacităţii instrumentale a celor două limbaje. Autorul ajunge la concluzia că viitorul cinematografului nu este în mod obligatoriu legat de literatură. „Se poate dori ca cele două destine să se separe; ele ar avea mult de cîştigat din aceasta".

ANIMAFILM LA ORA REFLECTOARELOR

Pe Bob Călinescu l-am aflat la o răscruce artistică: de o parte vechea pasiune a cioplitorului de figurine din lemn, de alta, recenta apropiere de personajele preclasice, confecţionate din diverse materiale vegetale.

Fanteziile lui Ion Mihăileanu, autorul scenariului, se asociază cu dorinţa mai veche a realizatorului de a face un film de animaţie combinat cu personaje vii.

★

Spirit lucid şi organizat, Olimp Vărăşteanu, care ne-a descoperit în ultimele sale realizări poezia cartonului decupat, rămîne fidel genului. Cele **5 săptămîni în balon** ale lui Jules Verne vor vedea lumina ecranului tot în tehnica menţionată mai sus.

Regizorul îşi propune să urmărească în esenţă ideile şi semnificaţiile cunoscutului roman oferind spectatorilor actuali, copii şi adulţi, un film atractiv, o parodie umoristică a peripeţiilor echipajului Fergusson (scenariul Anda Boldur).

★

După ce şi-a condus cu bine eroii preferaţi, pe maimuţica Bobo şi prietenul său papagalul verde, de-a lungul unor amuzante peripeţii comice prin junga africană, pe corabia misterioasă sau prin Far-Westul de altădată, Florin Angelescu se ambiţionează (şi bine face) să continue unicul serial din animaţia românească, plasîndu-şi personajele într-o nouă aventură spectaculoasă.

De data aceasta, o parodie poliţistă nu lipsită de umor, **Expresul de noapte.** Cei doi prieteni vor interveni cu promptitudine de detectivi în cursul unui clasic „hold-up", salvînd din mîinile bandiţilor o preţioasă servietă conţinînd un şi mai preţios dosar secret. După cum ne-a mărturisit realizatorul, filmul va fi lucrat în tehnica cartoanelor decupate cu cadre intermediare desenate, ceea ce oferă mai multă conciziune mişcării şi mai multe posibilităţi de sugestie vizuală.

NOUTĂŢI DE LA STUDIOUL „ALEX. SAHIA"

Două filme omagiale consemnează pe peliculă principalele evenimente culturale ale anului: quinque-centenarul mînăstirii Putna şi centenarul George Coşbuc. **Putna — anul 500,** în regia lui Octav Ioniţă şi Sergiu Huzum (autori şi ai scenariului), vorbeşte spectatorilor despre istoricul monumentului, despre festivităţile organizate cu ocazia aniversării şi, totodată, despre frumuseţea nouă a locurilor cărora Ştefan cel Mare le lăsase cu limbă de moarte porunca de creştere şi înflorire. Celălalt film, prilejuit de aniversarea a 100 de ani de la naşterea lui George Coşbuc, este realizat de regizorul Pompiliu Gîlmeanu şi operatorul V. Mănăstireanu (după un scenariu de prof. G. Scridon şi P. Gîlmeanu). Prin intermediul documentelor, dar şi prin imagini contemporane ale locurilor, este evocată ambianţa generală a vieţii marelui poet.

★

Diferitelor aspecte ale actualităţii li se adresează, în continuare, o mare parte din producţiile studioului. Dintre acestea, **Inteligenţa şi cît costă ea** (scenariul şi regia Ion Moscu, imaginea William Goldgraber) recurge la una din formulele de reportaj cinematografic din ce în ce mai des folosite în ultimul timp — ancheta. De data aceasta nu o anchetă socială, ci un „ciné-vérité" cu o sferă de investigaţii precis conturată — uzinele. Pornind de la documentele de partid, ce recomandă folosirea cît mai atentă a propriilor noastre invenţii şi realizări ştiinţifice, filmul cercetează cauzele care întîrzie aplicarea în practică a acestor recomandări.

După un scenariu propriu, regizorul Gheorghe Horvath compară în **Dacă treci... „Podul lui Dumnezeu"** (imaginea Vasile Niţu) situaţia înfloritoare a minerilor din Ţara Motrului de azi, cu sărăcia de altădată a acelorași oameni, pe vremea în care profesia de miner nu se născuse încă aici. „Podul lui Dumnezeu" este podul natural de stîncă de la intrarea în Valea Motrului, podul de la care a început miracolul industrializării acestei regiuni.

Tot un miracol, de data aceasta de producţie, este şi subiectul filmului **O uzină agricolă** (scenariul şi regia Marius Oniceanu, imaginea Gh. Herschdörfer). Locul acestui miracol — devenit din ce în ce mai cotidian în aceşti ani — este ferma agricolă „30 Decembrie".

★

Filmul de artă este substanţial reprezentat în această perioadă prin filmul lui Erich Nussbaum, **Brâncuşi la Tg. Jiu.** Genericul filmului este o listă de nume prestigioase, garantînd împlinirea lui artistică; scenariul — Mircea Deac, comentariul — Tudor Arghezi, imaginea — Constantin Ionescu-Tonciu, muzica — Anatol Vieru.

Tot un film de artă poate fi socotit, într-un fel, şi **Proiecte** (scenariul şi regia Alexandru Sîrbu, imaginea George Georgescu). Proiectele sînt cele ale studenţilor din ultimul an de la Institutul de arhitectură din Bucureşti, principala lor calitate fiind — ne asigură realizatorii — **diversitatea** (titlul originar al scenariului) şi grija faţă de om.

★

Nefiind un copil vitreg, sportul este totuşi un domeniu de interes mai puţin constant pentru regizorii studioului. **Campionii undelor albastre** (scenariul — Marion Constantinescu, regia — Erwin Szekler, imaginea — William Goldgraber) este unul din filmele care corijează această afirmaţie; în plus, un film de un interes deosebit datorită obiectului său, un sport tot mai popular: canotajul. Filmul s-ar putea subintitula „cît este de greu să devii campion," urmărind acest adevăr pe parcursul unei curse de caiac.



Operaţiunea tunet a adus în prim plan o nouă actriţă, Claudine Auger. Terence Young, regizorul filmului amintit, a înscris-o şi pe genericul noului film pe care-l turnează — Fantastica istorie adevărată a lui Eddie Chapman şi în care deţine rolul unei luptătoare din rezistenţa franceză. Proiecte: Aventurierul de Luchino Visconti alături de Alain Delon; Jocul de-a masacrul de Alain Jessua. Deocamdată...



Opereta adzerbaidgiană Arşin Mal Alan s-a bucurat de atîta succes încît a fost ecranizată pînă acum de trei ori: în 1916 în Rusia, apoi la Hollywood, şi din nou în 1946 în URSS. Recent s-a terminat a patra variantă a acestei comedii muzicale jucată chiar de adzerbaidgieni şi a cărei eroină este Gultchara.

Hotărît lucru în cinematograful italian acesta nu mai e un fenomen izolat — actorii trec înapoia aparatului de filmat. În ultima vreme după Alberto Sordi şi Marco Vicario, iată-l pe Ugo Tognazzi semnînd regia unui nou film, Un bobîrnac, avînd ca interpreţi pe Anita Ekberg şi, desigur, pe Ugo Tognazzi. Reamintim că Tognazzi a mai semnat un film ca regizor în 1961, Intreţinutul. Şi o nouă ştire: Rosanno Brazzi, experimentatul actor devine debutant regizor cu Crăciunul care era să nu aibă loc, un film pentru copii, cu zîne şi pitici. Iată-l pe Brazzi ca interpret al ultimului său film. O iubire.



SECVENŢE

Pe această brancardă nu se află decît o bolnavă din dragoste — care foloseşte acest mijloc neobişnuit pentru a pătrunde pe aerodromul unde se află consemnat iubitul ei. Scena face parte din noul film al cehului Zbynek Brynch, Constelaţia.





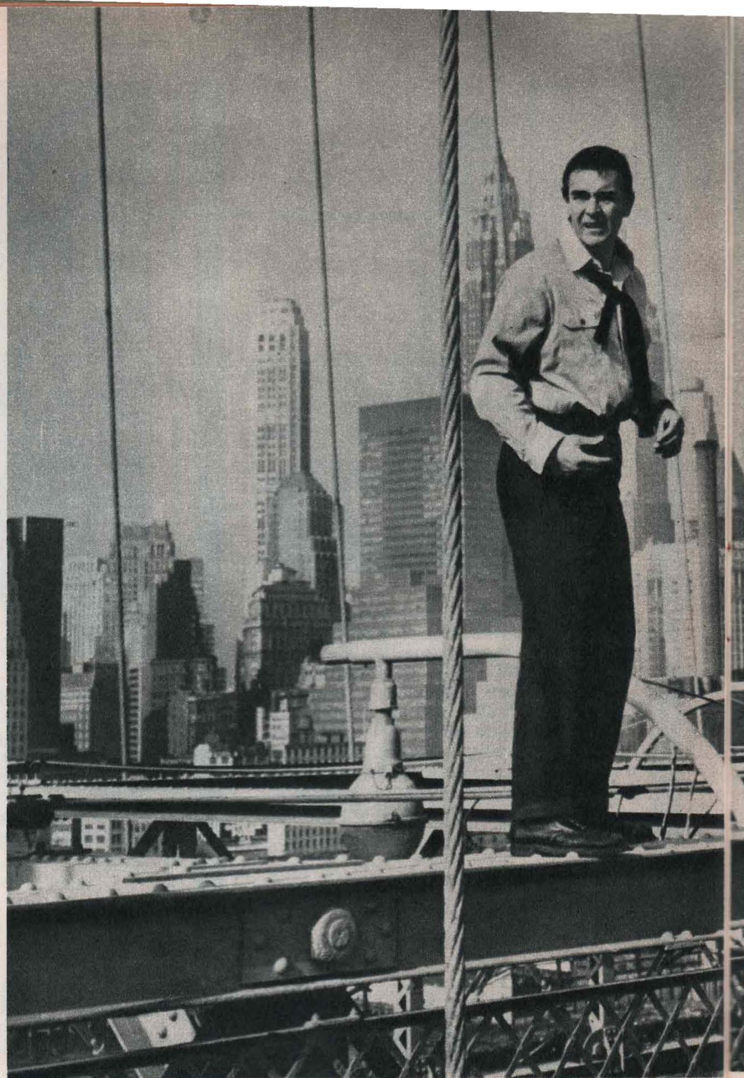
SECVENŢE

CRONICA CINE-IDEILOR

cinema

Impasurile filmului de ANTICIPAȚIE

De data aceasta un James Bond terestru. Sean Connery, interpretul celebrului erou într-o nouă și spectaculoasă urmărire pe acoperișurile New York-ului, în A fine Madness.



E curios cum cinematograful n-a reușit nici pînă azi să-și realizeze una din vocațiile sale inițiale. Mă gîndesc, cînd spun aceasta, la filmul de anticipație. Încă de la Méliès, care s-a simțit împins să-și imagineze prima călătorie a oamenilor în lună, gustul fantazării pe tema viitorului, cum se vede, a existat. Alt cineast ilustru, Fritz Lang, care a creat vestitul **Metropolis**, dincolo de naivitățile intrigii și concepției sentimentaliste, conciliatoare, oferă o viziune cutremurătoare a unei lumi care s-a dezumanizat complet prin progresul tehnic aservit integral «eficacității» capitaliste. Masele muncitoare transformate în roboți, orașele subpămîntene ale robilor, înfricoșătoare termitiere umane, palatele gigantice de la suprafață cu straniile lor străzi aeriene, paralelisme istorice sugerate prin ingenioase analogii picturale, toate compun o proorocire halucinantă extraordinară. Și totuși o producție bogată și valoroasă care să caute a aduce pe ecran fața ipotetică a viitorului nu s-a închegat. Dincolo de cîteva contribuții interesante, genul a rămas în suferință, deși corespunde unei virtualități evidente a cinematografului. Cine mai mult ca el posedă facultatea de a da proiecțiilor imaginației impresia plauzibilului perfect, **vizibil, însuflețit prin mișcare?**

Mi se va obiecta imediat că mă fac a nu vedea ceea ce există, că se prezintă peste tot nenumărate pelicule de **science-fiction**, că în lunile din urmă a rulat la noi **Omicron**, că n-aveam decît să mă duc să-l văd. Vă asigur că nu l-am scăpat și cred chiar că merita din partea criticii o soartă mai bună, dar nu despre aceasta e vorba. Mai toate filmele de ficțiune științifică se mărginesc a fi simple isprăvi aventuroase în decor cosmic. Eroii lor poartă elegante costume de piele dintr-o singură piesă, sînt înarmați cu puști laser sau cu pistoale care imobilizează fulgerător orice făptură vie, au ca auxiliari roboți atoateștiutori și plutesc peste peisaje stranii, în rapide farfurii zburătoare. Încolo nu se deosebesc cu mai nimic de cavalerul Pardaillan, de Tom Mix sau de Tarzan. Ba nu, uitasem ceva, invicibilul Flash Gordon are imprimat pe tricoul său un fulger alb, simbol al energiilor uriașe, stăpînite de tehnica modernă.

Rețeta acestor filme e descurajant de simplă: doi, trei monștri preistorici fabricați din plastic, un savant nebun care are proiecte diabolice de dominație a universului, cîteva mașini misterioase prevăzute cu uriașe lămpi catodice, diverse armate invadatoare extraterestre, o femeie sexy și invariabilul James galactic. Bătăliile spectaculoase urmează apoi a se desfășura sub apă, în aer sau pe uscat cu concursul a mereu altor **gadget**-uri tehnice, dar decizîndu-se pînă la urmă tot prin forța mușchilor și siguranța reflexelor. Nici des citata **Planetă interzisă**, cu toate ambițiile ei de a specula pe tema materializării gîndirii și refulării freudiste din inconștient nu are, în ultimă instanță, altă formă. Astfel de concepții pe fundal cosmic și cu mare fast decorativ, în cinema ca și în literatură, au fost botezate, nu fără secretă ironie, «space-opéras». Filme de acest tip într-adevăr nu lipsesc, ba chiar se fabrică în serie, și japonezii s-au specializat în producția lor. Dezolant e însă că ele compromit mai degrabă decît valorifică genul.

O ANCHETĂ REVELATOARE

Că lucrurile stau cam așa ne-o confirmă și un dosar alcătuit recent de revista «Cinéma 66» pe această temă. El debutează prin următoarele constatări: 1) Se fac în genere mult prea puține filme de anticipație, demne să suporte cu adevărat acest nume. 2) Cînd realizatorii serioși își propun, în sfîrșit, să încerce să descrie fața viitorului, alunecă aproape toți într-o romantică apologie a naturii pe care o opun unei lumi dezumanizate prin tehnică. Sînt date ca exemplu: «**La Jetée** de Chris Marker; **Doctorul Strangelove** de Stanley Kubrik, **Fahrenheit 451** de Truffaut, **Alphaville** de Godard ș.a. Revista găsește citabilă o singură excepție de la această regulă, filmul lui Romm. **Nouă zile dintr-un an.** Ancheta

Mai toate filmele de ficțiune științifică se mărginesc deocamdată a fi simple isprăvi aventuroase în decor cosmic (Fahrenheit 451 **de Truffaut.)**





Şi Godard fantazează în Alphaville asupra viitorului, cu ajutorul unor vedete foarte pămîntene: Anna Karina şi Eddie Constantine. ▼



Anticipaţia lui Gregoretti, Omicron, merita din partea criticii o soartă mai bună. ▼



care urmează întăreşte reflecţiile pesimiste. Răspund regizori iluştri: Antonioni, Dreyer, Ingmar Bergman, René Clair, Rossellini, Alain Resnais, romancierul Pierre Boulle, criticul literar Robert Kanters, redactorul şef al revistei «Fiction», Alain Doremieux. Cadrul dezbaterii e lărgit prin întrebarea adresată mai ales realizatorilor: «Aţi făcut sau preparaţi vreun film despre ameninţarea atomică? Pentru ce? Cum?» Dosarul astfel alcătuit prezintă interes şi invită la meditaţie. Cum îşi explică cei mai mulţi dintre participanţii la această anchetă slaba atracţie pe care o exercită asupra cineaştilor de seamă filmul de anticipaţie?

VEŞNICA PROBLEMĂ: BANII!

După ei, obstacolul principal l-ar constitui cheltuielile mari cerute de un decor integral inedit. A-l realiza cum se cuvine, nu prin efecte ieftine, ar ridica în mod considerabil costul filmului şi producătorii s-ar speria imediat. Observaţia nu e lipsită de adevăr, dar rămîne discutabilă. Decorurile filmelor de «space-opéras» nu sînt mai ieftine pentru că se mulţumesc a fi produsul unei imaginaţii puerile. Aceasta, dimpotrivă, iubeşte exorbitantul şi fastuosul. Realizarea unui decor izbutit e în ultimă instanţă o chestiune de sugestie şi prostul gust nu s-a caracterizat niciodată prin economie. Alain Resnais recunoaşte de altfel că se pot obţine adesea efecte extraordinare cu mijloacele cele mai simple. «Cred — spunea el — că nu s-a creat pînă acum un echivalent al lui **Metropolis**, unde întreaga forţă a sugestiei constă în arta de a nu se arăta totul. Există un moment în care aproape că nu se vede nimic. Eroul trece pe lîngă o casă, foarte departe... secretul rezidă oare în felul cum scena e luminată? Nu se recunoaşte nimic, dar asistăm la o înstrăinare totală şi credem în ea».

Godard a dovedit, apoi, că se poate înfăţişa o lume absolut stranie şi teribil de verosimilă, filmînd pur şi simplu diferite colţuri din Parisul actual, restaurante goale, automobile alunecînd tăcute prin ploaie, culoare ale unor întreprinderi cu nesfîrşite birouri, ş.a.m.d. Impresia societăţii supertehnicizate viitoare e atît de puternică şi respiră atîta autenticitate, încît Cournot era îndreptăţit să scrie după vizionarea filmului: «Les robots sont déja là!» (Roboţii se găsesc de pe acum printre noi!)

SENTIMENTELE OMULUI DE MÎINE

Altă explicaţie a impasului cinematografului de anticipaţie merită mai multă atenţie. E uşor să ne imaginăm cadrul vieţii noastre viitoare sub raport material. Aici, n-avem decît să extrapolăm puţin realizările ştiinţei şi tehnicii contemporane. Mult mai greu e să ne închipuim noi reacţii psihice umane, sentimente radical modificate, alt fel de a înţelege iubirea, prietenia, mîndria, suferinţa. Însăşi natura noastră omenească ne împiedică să ne facem astfel de reprezentări. Tot dramatismul filmelor lui Antonioni se hrăneşte din această încercare dureroasă şi imposibilă, reclamată însă de realitatea înconjurătoare. Nu e de mirare deci, că optica majorităţii filmelor, care se încumetă să atace asemenea probleme e adesea conservatoare. Spiritul omenesc e înclinat fatal, în lumea sentimentelor, să remarce mai ales ceea ce ameninţă să altereze reacţiile socotite atîta vreme ca etern umane. A prefera o ambianţă de aparate şi mecanisme, care furnizează oricîte comodităţi, naturii, cîmpului liber, vegetaţiei exuberante, mării, pare ceva nefiresc, străin. De ce să ne mire atunci că Tati îşi îndreaptă verva satirică în ultimul lui film, **Playtime**, împotriva mijloacelor de distracţie moderne, după ce în **Unchiul meu** supusese deriziunii ideea confortului casnic viitor? Confruntările acestea ale efectelor civilizaţiei industriale asupra vieţii sufleteşti cu un mod de existenţă tradiţional au o intenţie prevenitoare. O recunoaşte, de altfel, şi revista «Cinéma 66». Lumea maşinilor şi reactorilor atomici n-are numai o faţă făgăduitoare de fantastice libertăţi ci şi alta ameninţătoare. În această direcţie răspunsul lui Ingmar Bergman apare încărcat de o nobilă îngrijorare: «Mie mi se pare imposibil să fac film despre bomba atomică. N-aş putea să-mi imaginez decît o singură scenă: o faţă de copil. Ar fi un film foarte scurt. Ar ţine numai un minut, poate. Şi nimeni nu-l va vedea niciodată». Învinuirea de romantism naturist merită să fie adusă doar acelor producţii care simplifică naiv termenii problemei, idilizînd condiţia firească a omului. Observaţia se poate în definitiv şi întoarce. Nu e tot romantică, într-o ordine opusă, maşinistă, apologia civilizaţiei supertehnicizate?

ADEVĂRATUL FANTASTIC MODERN

De fapt însă, revenind la impasul cinematografului de anticipaţie, obstacolul principal am credinţa că se află în altă parte şi mă miră că ancheta întreprinsă nu l-a scos la iveală. Practic, ca şi în literatură, cîmpul nou al fantasticului nu-l prezintă urmărirea aplicaţiilor diverselor descoperiri tehnice în viaţa omenească, ci însăşi aventura cunoaşterii. Pentru cinematograf problema este a trece — spune scenaristul Georges Bardawill — de la Jules Verne la Van Vogt. Cu adevărat fantastice şi răsunătoare de perspective sînt aporiile şi paradoxurile ştiinţei moderne asupra spaţiului şi timpului, a lumilor paralele, a antimateriei ş.a.m.d. În scrierile unor autori ca Jorge Borges, Lovecraft, Algernon Blackwood, Stanislas Lem, van Vogt, Jan Ray, nu cadrul ambiant şi nici măcar sentimentele se schimbă, ci modul nostru de a judeca. Aventura se mută din Far West şi chiar din spaţiul galactic în creier. Acolo au loc ipotezele fascinante care fac să se clatine înfăţişarea obişnuită a lumii şi să iasă la iveală insolitul situaţiilor celor mai comune.

Dacă literatura a făcut pe un astfel de teren al abstracţiilor fizico-matematice paşi însemnaţi, cinematograful o poate urma cu greu. El reuşeşte încă foarte anevoie să **înfăţişeze** procesele intelectuale. Nu e mai puţin adevărat că mijloacele concretizării lor în **imagini** tulburătoare prin forţa lor intuitivă, le posedă virtual — cum aminteam. Nimic nu ne împiedică să sperăm că va apare şi un Borges al celei de a şaptea arte. Insatisfacţia pe care o stîrnesc experienţele copilăreşti de pînă acum poate fi un factor salutar pentru noua orientare. Nu e lipsit de o adîncă semnificaţie răspunsul lui Antonioni, la chestionarul revistei «Cinéma 66»:

«Nu ştiu, n-am nici un proiect în această direcţie (a filmului de anticipaţie despre ameninţarea atomică, n.n.). Singurul lucru pe care pot să-l spun în legătură cu acest subiect e ce fel de film mi-ar place să văd. Neputînd să-l numesc, mi-ar place să-l fac. Ar fi cel mai simplu, cel mai evident, cel mai extraordinar film: istoria creării bombei atomice la Los Alamos. **Ar fi un fel de western ştiinţific în care creierele ar juca rolul cailor.** Un adevărat film modern». (s.n.).

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

MERIDIANE



D-l Quantin şi Frédéric, logodnicul (Laurent Terzieff).

D-l şi D-na Quantin (Fernandel şi Lilli Palmer).



Călătoria tatii

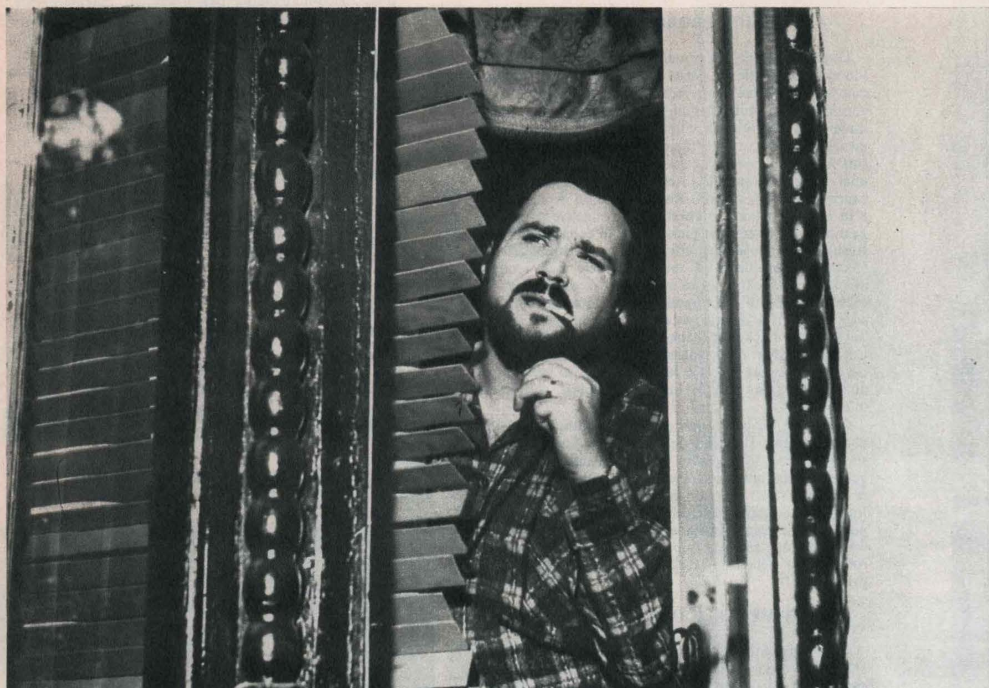
Marie-Louise a plecat cu doi ani în urmă din sat ca să lucreze la Lyon. De atunci, la fiecare sărbătoare a familiei, trimite cîte o telegramă de scuze că nu are timp să vină acasă. De data asta, în faţa unei noi asemenea depeşe, tatăl ia o hotărîre gravă: să se ducă s-o caute. E Paşte. Mama cu surioara cea mică speră să-şi petreacă sărbătorile în sînul unei familii complete. Iată de ce tatăl pleacă la Lyon împreună cu învăţătorul, logodnicul Marie-Louisei, care şi el o aşteaptă nerăbdător pe Marie-Louise de doi ani, să se căsătorească.

Filmul este povestea peripeţiilor prin care trec cei doi bărbaţi la Lyon. Pînă la urmă nu reuşesc să dea de urma fetei dispărute, dar întorşi acasă, vor inventa în faţa mamei şi a surioarei o existenţă minunată care, zic ei, este cea a Marie-Louisei.

Regizor: Denys de la Patellière. Interpreţi: Fernandel (tata), Lilli Palmer (mama), Laurent Terzieff (logodnicul).

O FIȘĂ PE LUNĂ

George CONSTANTIN



București. Anul 1933, luna mai. Iată locul, anul și luna nașterii actorului George Constantin, pentru a începe așa cum se cuvine rubrica noastră.

— Ați absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică...

— ... în urmă cu zece ani, la clasa maestrului Bălțățeanu. De atunci am jucat foarte multe roluri, foarte variate. În piese românești sau străine, de la Camil Petrescu la Cehov, Dostoievski sau Bernard Shaw.

— Rolul de debut?

— În Pygmalion.

— Proiecte?

— Repet deja în două spectacole: «O noapte furtunoasă», primul rol din Caragiale pe care îl încerc și o dramatizare franceză după cîteva din nuvelele lui Cehov, adunate sub titlul «Omul, acest animal ciudat». În toamnă încep repetițiile cu a treia piesă a lui Camil Petrescu în care voi juca —Danton.

— Ce ne puteți spune despre rolurile care se plasează cronologic între debut și proiecte?

— Sînt de ordinul zecilor. Unele poate nici nu-mi vin acum în minte. Dar toate personajele pe care le-am interpretat sînt ca și copiii mei. Poate nu toți sînt la fel de frumoși, la fel de întregi, dar sînt toți ai mei. Nu fac deosebire.

— Aveți un dramaturg preferat?

— Camil Petrescu. Am jucat în «Act venețian», «Jocul ielelor» și acum, după cum spuneam, repet în «Danton». Preferințele mele merg și în alte direcții, dar vă rog să nu mă întrebați acum ce poet, pictor sau muzician prefer. Desigur, fiecăruia dintre noi ne place poezia, pictura, muzica, avem preferințe, Dar, exprimate telegrafic, uneori îmi par...

— În cazul dumneavoastră, filmul reprezintă un concurent pentru teatru?

— Mi-aș dori în film condiții de lucru și colaborări asemănătoare celor din teatru. Scenarii foarte bune, roluri foarte bune. Dar mărturisesc că nu le-am întîlnit. Am debutat în urmă cu șase ani. Am jucat roluri mici, în filme care nu s-au afirmat: **Aproape de soare, La porțile pămîntului.** Mai substanțial a fost rolul lui Mastacan din **Procesul alb.** Aici s-a întîlnit osatura unui scenariu interesant cu efervescența artistică a regizorului Mihu. Am jucat și în **Un surîs în plină vară.** Acum încerc un rol foarte, foarte mic în filmul lui Andrei Blaier — **Diminețile unui băiat cuminte.**

— Și, pentru a încheia circuitul, ceva despre televiziune.

— Aș numi-o o colaborare săracă, numai două roluri, în «Rața sălbatică» și «Doisprezece oameni mînioși».

— Noi am spune săracă poate, dar numeric, pentru că ne amintim de aceste spectacole ca de două adevărate reușite ale emisiunilor de teatru de la televiziune. Și, totuși, în încheiere să revenim cu o întrebare tip. Ce propuneri aveți extra-scenă sau extra-ecran?

— Nu am. Și știți de ce? Nu mai am timp.

Adina DARIAN

cinema

MERIDIANE

Aici am fost fericită

Desmond Davis este un foarte tînăr regizor englez care a debutat nu de mult în Fata cu ochii verzi **(cu Rita Tushingham). În** Aici am fost fericită, **Davis este preocupat tot de psihologia unei tinere provinciale. De astă dată eroina lui, interpretată de Sarah Miles, este o irlandeză care și-a părăsit satul de pescari și iubitul pentru a pleca la Londra. Flăcăul nu se duce după ea, neputînd renunța la mare, la meseria lui, la locul natal. După un timp, fata se mărită cu un doctor, dar bineînțeles că nu e fericită. Se întoarce în satul ei, la bărbatul pe care continuă să-l iubească: cinci ani sînt lungi, pescarul s-a îndrăgostit de altcineva.**

Astfel relatată, povestea lor simplă și adevărată poate fi suspectată de melodramă. Să sperăm însă că realismul lucid și aspru al școlii engleze moderne au ferit-o de asemenea volane și dantele sentimentale și i-au păstrat limpezimea unei drame real umane.



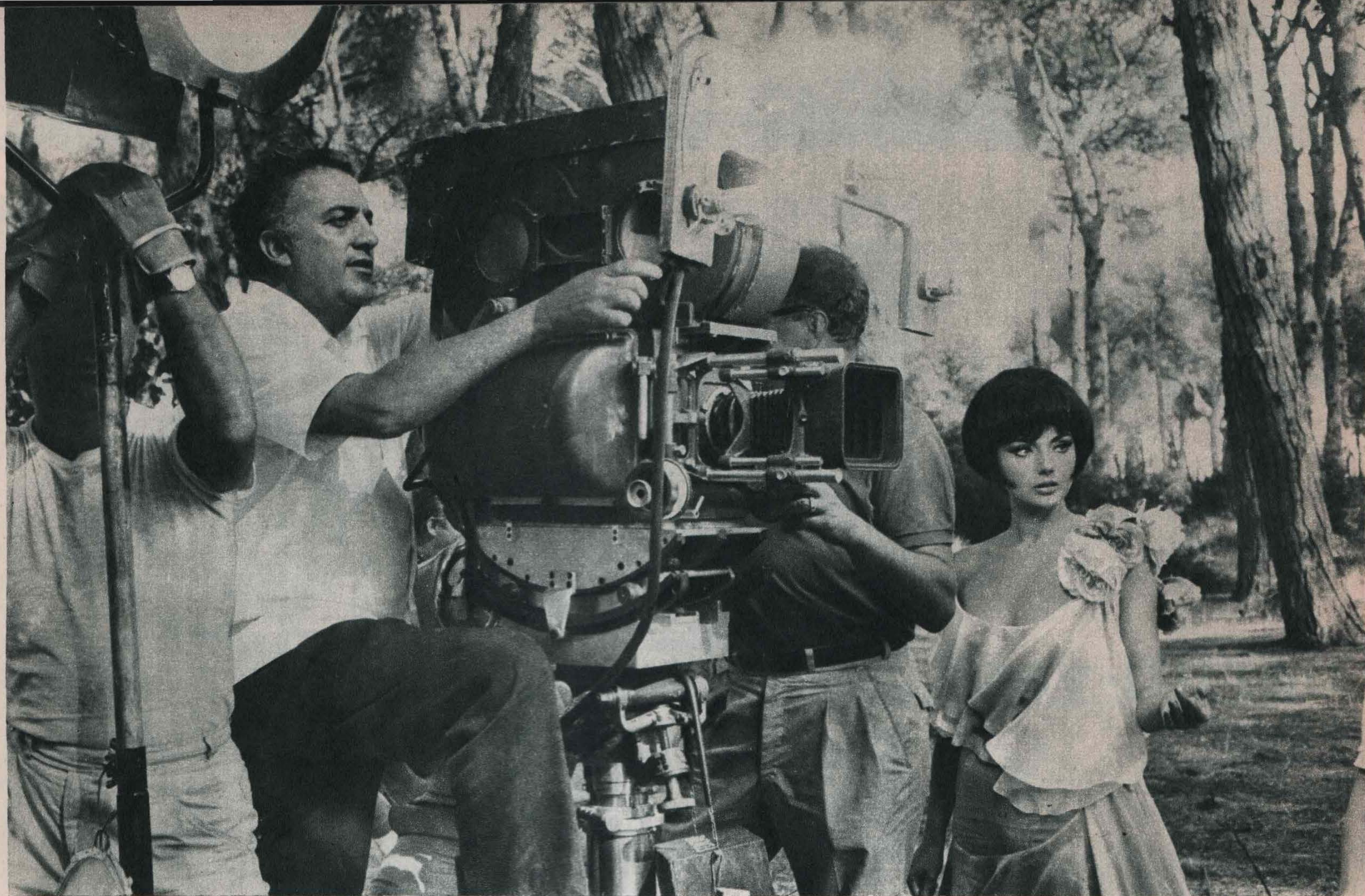
1 Sarah Miles, interpreta lui Cass. După ce a terminat studiile la Royal Academy of Dramatic Art, își face debutul în film în Termen de judecată, **alături de Sir Laurence Olivier. Devine apoi eroina din** Ceremonia, Servitorul și Acei oameni minunați in mașinile lor zburătoare.



2 Aici a fost Cass fericită. (Alături de Sean Caffrey, interpretul lui Colin Foley.)



3 Sean Caffrey, un irlandez. Joacă cu regularitate la Teatrul din Dublin. De curînd a fost cooptat de televiziune și de casele de filme (Incidentul Bedford).



Fellini la lucru pe cînd turna Giulietta degli spiriti. **(Lîngă aparat: Sylva Koscina).**

Corespondență din ROMA

FELLINI

Între prima producţie a filmului **La dolce vita** şi începutul turnării lui **Opt şi jumătate** au trecut doi ani. Mai bine de doi ani au trecut între apariţia lui **Opt şi jumătate** şi primul tur de manivelă la **Giulietta degli Spiriti.** De data asta însă, repausul şi munca de pregătire ale lui Fellini nu vor mai fi atît de lungi: la mai puţin de un an de la ultimul film, Federico se va afla din nou în faţa aparatului de filmat.

Închis în birourile casei de Laurentiis, Fellini lucrează de cîteva luni, împreună cu obişnuitul său colaborator Brunello Rondi şi cu scriitorul Dino Buzzati, la un film care iniţial trebuia să poarte titlul **Absurdul univers** şi care a devenit acum **Călătoria lui G. Mastorna.** Pe de altă parte, conţinutul filmului nu va mai fi învăluit în ceţurile misterului pe care regizorul l-a ţesut în jurul lucrărilor sale anterioare pînă la terminarea turnărilor. De astă dată, încă de pe acuma, cu alte cuvinte cu cîteva săptămîni înainte de începerea lucrului, Fellini e dispus să se destăinuie, să povestească fără nici o reticenţă subiectul. Pentru asta există o justificare spune el: nefiind «vorba de un film deschis, ca celelalte, ci de unul închis: o poveste precisă, care poate fi istorisită în cîteva cuvinte şi definită scurt: un film poliţist».

«ORAŞUL MEU E CA O PORTOCALĂ DESFĂCUTĂ ÎN FELII»

Tema e foarte uşor de rezumat: domnul Mastorna se duce într-un oraş foarte familiar pentru el, unde a pierdut ceva. Dar acest ceva e de negăsit. Încetul cu-ncetul, întregul oraş participă la căutările domnului de Mastorna, aşa încît mica aventură devine o enormă vînătoare de comori, distractivă, angoasantă, imprevizibilă. Cu atît mai mult cu cît oraşul respectiv va fi rezultatul unui amestec din mai multe altele: un cartier din Bombay, unul din Milano, unul din Amsterdam, unul din New York, unul din Roma, unul din Napoli şi aşa mai departe. «Oraşul meu e ca o portocală desfăcută în felii», zice Fellini, «dar fiecare felie are o culoare şi un gust diferit».

Turnarea filmului a fost prevăzută pentru sfîrşitul lui august: mai precis, la 29 august, dacă planificarea va fi respectată. Domnul Mastorna va fi Marcello Mastroianni, credinciosul interpret al filmelor lui Fellini. Actriţa pentru rolul feminin n-a fost încă aleasă, dar după toate probabilităţile, va fi Anouk Aimée, care, după Fellini, «are calităţi comice nebănuite». Se vorbeşte, însă, şi de Shirley McLaine. În privinţa acestei actriţe, există totuşi greutăţi, deoarece spre sfîrşitul lui septembrie va trebui să lucreze într-un film al lui De Sica.

Fellini nu e zgîrcit cu ştirile nici în ceea ce priveşte numele actorilor angajaţi. Practic, a luat toţi actorii comici italieni, cu excepţia lui Sordi şi a lui Manfredi: actori cunoscuţi ca Toto, Macario şi Dapporta, şi mai puţin cunoscuţi ca Fanfulla şi De Vico, dar toţi cu un numitor comun al experienţei teatrului de revistă sau a vodevilului.

«UN PIC KAFKIANĂ, UN PIC BRECHTIANĂ»

În film, cea mai vie curiozitate pentru public o va stîrni, cu toate acestea, apariţia Minei, tînăra vedetă a muzicii uşoare. După cîteva încercări cinematografice şterse şi anonime, în filmuleţe mediocre, iscusita cîntăreaţă şi-a găsit în sfîrşit Pygmalionul. Oricine a văzut-o la televiziune poate intui ce calităţi de actriţă sînt ascunse în ea. Şi oricine îl cunoaşte, cît de puţin, pe Fellini, ştie că Mina e unul din acele tipuri care pot stimula fantezia regizorului pînă la transformarea unui rol la început abia schiţat, într-unul din personajele-cheie ale filmului. Aşa cum s-a întîmplat cu Sandra Milo, în *Opt şi jumătate.* Cu Sandra Milo, Mina seamănă destul de mult, atît din punctul de vedere al caracterului şi al temperamentului, cît şi al înfăţişării fizice: e o femeie înaltă, sculptată ca femeile de la începutul secolului, ca languroasele dive ale filmelor dannunziene din cinematograful italian mut, Lida Borelli, Pina Menichelli.

Protagonistul, domnul Mastorna, va fi un violoncelist care imprimă coloane sonore pentru filme; protagonista — o hostess. «Are să fie un film foarte limpede, fără greutăţi de înţelegere din partea spectatorului: totul va fi rostit în modul cel mai uşor». Dar atmosfera? «Un pic kafkiană, un pic brechtiană».

Şi tema? «Cînd îmi vine ideea de a face un nou film sau atunci cînd — ca în cazul de faţă — un producător îmi propune să-l fac, eu nu mă instalez la măsuţa de scris şi nu zic: acum abordez cutare problemă. Aş vrea să se înţeleagă că un artist — cel puţin în ceea ce mă priveşte — nu porneşte de la motive raţionale pentru a face un film. Nici indignări, nici raţionamente. E vorba, cel mult, de umor, de fantezie. Un film poate să se nască, să zicem, dintr-un impuls de vitalitate. Bineînţeles dacă această vitalitate e autentică, dacă e viaţă, vreau să zic. Şi dacă e aşa, fantezia nu permite artistului nici un soi de schematism, ci trebuie să galopeze liberă, împiedicînd încremenirea materiei în creierul său».

DIN NOU NESTABILITATE, DIN NOU NELINIŞTE

Răspunsul a ocolit întrebarea. Dar chiar din aceste jumătăţi de frază nu e greu să descoperi că şi în acest film, Fellini nu se va depărta de la tema sa de bază, care este tema instabilităţii şi a neliniştii timpului nostru, chiar dacă va reînnoi complet modalităţile narative de care s-a slujit pînă acum pentru a-şi exprima propriul univers.

Enrico ROSSETTI

UN SEMI-FESTIVAL

Berlin-vest 1966



Vulpile în libertate **al regizorului Peter Schamoni, premiat nu pentru că merita, ci pentru că s-a discutat prea mult despre el.**

Filmul olandezului Nikolai van der Heyden, O dimineață de 6 săptămîni, **se reține pentru naturalețea tratării — fără a-l copia pe Antonioni — a modului «modern» de a trăi.**



Mai puțin de o treime din filmele care au fost prezentate atît în cadrul cît și în afara festivalului din Berlinul Occidental (de altfel criticii în general n-au prea vorbit despre această manifestare decît ca despre un semifestival) merită să fie discutate. Unul din aceste filme — cel cu care a participat Republica Federală Germană — trebuie discutat nu pentru că ar merita, ci pentru că s-a vorbit foarte mult despre el în sensul că ar constitui un început de renaștere a cinematografului din R.F. Germană. În realitate însă filmul este slab și mă voi achita întîi de această obligație neplăcută.

PREMIUL DE CONSOLARE

Vulpi în libertate a fost realizat de Peter Schamoni. Este povestea a doi tineri germani în vîrstă de 25 de ani — unul aristocrat, celălalt un ziarist, de origină proletară, care se cunosc din întîmplare, descoperă în școală un trecut comun, și nu pot reuși în această viață de mecanizare și relații superficiale între oameni, avînd conștiința trecutului politic al Germaniei. Filmul are la bază un scenariu bun, scris de Günther Seuren, un autor german best-seller *(Fierăstrăul)*, dar Schamoni, care înaintea acestui film de ficțiune a realizat cîteva documentare, nu este obișnuit să intervină în ceea ce se petrece în fața obiectivului; el a omis deci să-și îndrume actorii, care sînt rigizi, fără expresie, și interpretează textul fără nuanțe. Astfel că întregul atac — profund și înspăimîntător așa cum l-a conceput Seuren, la adresa cruzimii, a sistemului social și a deprecierii individului — care caracterizează societatea vest-germană de astăzi.

este irosit, iar filmul este lipsit de semnificație. Inconștient față de acest defect, Schamoni își apără filmul pe baza ideilor conținute în scenariu, și tocmai pentru a nu dezamăgi total pe acest mîntuitor autodeclarat, juriul i-a acordat un premiu de consolare.

UN REALIZATOR DE FILME SERIOASE

Voi discuta cele șapte filme care mi-au plăcut, în ordinea preferinței. *Masculin-feminin* de Jean-Luc Godard este oarecum o întoarcere stilistică la primul și cel mai bun film al lui Godard, *Cu sufletul la gură*. Din nou el amestecă ciné-vérité cu joc stilizat, și adaugă toate godardismele (deja banalizate) ca: citatele literare, montajul — în cadru — al unor fragmente de reclame pentru a produce cuvinte noi și comice, filmarea oamenilor din ceafă, uciderea protagoniștilor în mijlocul acțiunii, prin care disociază publicul de ceea ce se întîmplă pe ecran. Dar, chiar dacă majoritatea problemelor ridicate de acest film (povestea unui grup de băieți și fete și a relațiilor fiecăruia cu ceilalți) sînt tratate în ton ironic persiflant, deci într-o manieră lipsită de atracție pentru spectator, Godard pășește cu acest film într-o sferă nouă de idei: preocuparea față de ceea ce se va întîmpla cu generația viitoare. Deși nu dă răspunsuri, deși adesea nu dă o formă artistică, el este cu toate acestea un serios realizator de filme, sau mai degrabă și mai corect, un realizator de filme serioase.

URSUL DE ARGINT

Satyajit Ray a adus din India al doilea film realizat după un scenariu propriu — *Eroul*, unul dintre acele filme de călătorie (cu trenul), pe parcursul căreia, protagonistul, un renumit actor de cinematograf, este forțat de împrejurări să-și treacă în revistă viața, să se întrebe asupra sensului existenței sale. Frumoasa ziaristă căreia el îi spune povestea sa, este cuprinsă de milă și rupe notele luate cu scopul publicării unui articol revelator.

În ciuda banalităților esențiale ale acțiunii, Ray a reușit, cu sensibilitatea sa profesională binecunoscută, să zugrăvească un om modern în criză de singurătate, hrănit la o cultură adesea considerată învechită, dar revelată prin acest studiu ca universală. Este un film simplu, direct, care merită pe deplin «Ursul de argint» ce i s-a decernat.

O VIAȚĂ MECANICĂ ȘI MECANIZATĂ

Al treilea, în ordinea preferințelor mele este un film olandez — debutul unui nou regizor, Nikolai van der Heyden. *O dimineață de șase săptămîni*, povestea unei idile moderne care începe bine și sfîrșește prost. Un alergător de curse întîlnește o fată, dragostea se naște și moare, legătura lor degenerează în luptă pentru dominarea unuia de către celălalt, iar emoția se transformă în amărăciune; bărbatul este vizibil distrus, femeia, părăsindu-l, «învinge» și apropierea ei de o nouă dragoste este tot atît de superficială ca și prima. Forța acestui film stă în țesătura lui arhitecturală, ne-antonioniană, în descrierea de suprafață a vieții rapide, moderne, a vieții aeroporturilor, a curselor auto, a fotografiei de modă. Și în zugrăvirea emoțiilor ce le-au mai rămas făpturilor umane ce sînt obligate — după ce au construit-o — să trăiască în această lume. Într-o formă simplă, ușor veristă, dar vioaie și sprințară în ritm și imagistică, forța filmului se degajă din absoluta naturalețe cu care ne pune — fără surprindere — în fața unui mod de viață ce ni s-ar fi părut neobișnuit acum cinci ani, dar care astăzi înseamnă normalul pentru un întreg strat al societății industriale: o viață într-atît de legată de mașini și de mașinismul de fiecare zi, încît a devenit ea însăși mecanică și mecanizată.

DEVALORIZAREA CONVINGERILOR UMANE

Anotimpurile dragostei noastre, realizat de italianul Florestano Vancini, nu este un film bun în sens filmic, dar este excelent din punct de vedere al subiectului și al tratării sale. Într-o regie și interpretare mediocre, dar cu îndrăzneala de a ataca o temă tabu, Vancini se ocupă de un om de 40 de ani, care simte că îmbătrînește și reflectează asupra vieții lui și a dragostei, asupra concepțiilor sale sociale de altădată ca și asupra foștilor prieteni — acum făcînd parte din mișcarea de centru — asupra posibilității de a se revolta. Nici una din problemele sale nu este rezolvată, și se simte că îndărătul personajului principal stă regizorul cu conflictul său, conflictul dintre a fi uman și bun pe de o parte — și a fi practic și crud pe de altă parte. Nu întotdeauna balanța este în favoarea primului, iar inconsistența personajului este slăbiciunea principală a filmului.

PARCIMONIE DE SIMBOLURI

Vînătoarea, un film spaniol de Carlos Saura, este evocarea unor conflicte omenești din vremea războiului civil, evocare ce se produce în timpul unei vînători de iepuri; pe un fost cîmp de luptă se întîlnesc prieteni și foști dușmani, care încep prin a trage în animale și sfîrșesc prin a se împușca unii pe alții.

Filmul este realizat cu parcimonie de simboluri, într-o lumină albă pătrunzătoare aproape ascetică, și filmat într-un cvasi-deșert — reprezentînd categoria sentimentelor umane de care se ocupă.

PREMIUL ÎNTÎI

Fundătura de Roman Polanski a luat premiul I la Berlin. După cum bănuiam cu toții înainte chiar de a fi fost prezentat, filmul ne-a dezamăgit. Jocul unui minunat actor — Lionel Stander, în rolul unui gangster îmbătrînit, lansat pe o insulă unde întîlnește o nimfomană cu soțul ei, ce trăiesc retrași de lume — constituie una dintre marile experiențe actoricești din cinematografia actuală. Dar filmul ca atare, realizat de cel ce a creat *Doi oameni și un dulap* și *Grasul și slabul*, este un pas înapoi chiar față de *Repulsie*.

LOCUL ȘAPTE

Două filme își împart locul 7 pe lista preferințelor mele, ambele fiind încercări nereușite de a spune ceva foarte important, ambele realizate cu o totală și evidentă onestitate. *Inimi tinere* al francezului Edouard Luntz tratează cu delicatețe și înțelegere problemele adolescenților din suburbiile pariziene, neezitînd să prezinte neprezentabilul, în timp ce *Trup fierbinte*, un titlu stupid și derutant pentru sensibilul film brazilian realizat de Walter Hugo Khoury, este povestea unei femei căsătorite, care își dă seama de ariditatea societății în care trăiește, încearcă să evadeze în mijlocul naturii împreună cu copilul ei, dar acceptă pînă la urmă întoarcerea, soțul, societatea, vidul și resemnarea.

CELE ȘAPTE AU FOST DE FAPT ZECE

O retrospectivă Ophuls și una a noului cinematograf brazilian au completat programul, în timp ce *Iubirile unei blonde*, *Cu pumnii în buzunar* și *Mina* lui Trnka erau proiectate în afara programului oficial; astfel, numărul filmelor din festival ce merită apărate, a ajuns la 10.

Gideon BACHMANN

KARLOVY VARY



Iva Ianzurova, protagonista filmului O căruță spre Viena.

Dincolo de observațiile de ordin extra-estetic: lipsa unei selecții prealabile riguroase — la care făcea aluzie în cuvîntul final însuși președintele juriului și care riscă să transforme un festival dintr-o competiție a unor valori apropiate într-o trecere în revistă supraîncărcată a unor producții extrem de inegale —; omiterea, pe de altă parte, din concurs a unor creații de valoare — ceea ce e de natură să facă programul insuficient de reprezentativ, cum se spunea, tardiv, în același cuvînt concluziv —; un palmares care s-a vrut economic și exigent, prin neacordarea Globului de cristal, dar care proba la rîndu-i o serie de omisiuni și totodată vădite înclinații spre uniformizarea distincțiilor, prin atribuirea lor în grup, mai multor filme — trei premii principale, două premii speciale ale juriului, două premii de interpretare masculină (e simptomatică formularea premiilor de interpretare: «În locul unui premiu de interpretare feminină și a unui premiu de interpretare masculină, juriul a hotărît să acorde două premii de interpretare masculină» — ceea ce nu e nici echivalent, nici firesc) — dincolo deci de atari obiecții care s-au putut formula uneori, cu anumite diferențieri, și la alte întreceri similare, al XV-lea Festival de la Karlovy Vary n-a fost lipsit de cîteva manifestări revelatorii pentru starea de spirit a cinematografiei contemporane.

Atrag atenția îndeosebi unele constante tematice, ilustrînd o anumită unitate de preocupări, în special a cineaștilor din țările europene. Dacă la alte festivaluri din ultimul timp s-au făcut observate persistența și larga răspîndire a subiectelor inspirate din ultimul război mondial — ceea ce a putut să surprindă unele sensibilități mai obosite, să le facă să acuze monotonia și să se întrebe îngrijorate cîtă vreme o atare tematică va domina ecranele — ei bine, la Festivalul din acest an de la Karlovy Vary, aproape toate filmele care au depășit un anumit nivel valoric, reexaminau, din unghiuri noi, crîncena experiență prin care a trecut omenirea cu două, trei decenii în urmă. Peste ceea ce inerția gusturilor și ambițiilor particulare ar putea dicta, preocuparea majoră a contemporaneității, angajînd în modul cel mai direct soarta umanității, se impune cu o acuitate sporită, descoperind noi zone, încă neexplorate, în gama de teme, de subiecte, de genuri și de formule ale filmului de război.

Luînd dimensiunile baladei în filmul ceh *O căruță spre Viena* de Karel Kașina sau forma paradoxală a comediei burlești și lirice în filmul francez *Viața la castel* de Jean Paul Rappeneau, apelînd la formula din ce în ce mai uzitată a filmului scheci, compus dintr-o suită de povestiri dramatice, ca pelicula iugoslavă *Trei* de Alexander Petrovic sau redînd într-o compoziție liberă mișcarea capricioasă și fragmentată a amintirilor, cum procedează regizorul ungur Andras Kovacs, în *Zile înghețate*, tradus în film de aventuri tip western de producția lituaniană *Nimeni nu voia să moară* a lui Vitas Jalakiavici sau într-un film biografic — *Tar și general*, al bulgarului Valo Radev — ecoul cinematografic al ultimei conflagrații mondiale, al evenimentelor care au precedat-o și au urmat-o, se diversifică, se amplifică și capătă noi modulații.

Filmul românesc *Procesul Alb*, realizat de Iulian Mihu după un scenariu de Eugen Barbu, s-a integrat cu o notă specifică în tematica dominantă a festivalului și a fost urmărit cu atenție.

Ceea ce pare să se fi depășit definitiv — sau se cere a se depăși imperios — în tratarea temelor războiului, după șirul nesfîrșit al filmelor de această categorie, este ilustrativismul. Atît ilustrativismul narativ, sprijinit pe înșăilarea lineară a unor momente care se ambiționează să reconstituie didactic pagini de istorie, cît și ilustrativismul tipologic, care reduce psihologia eroilor la cîteva sumare scheme sociologice. Din acest punct de vedere, mi s-a părut că se detașează net deasupra celorlalte pelicule din concurs filmul lui Karel Kașina, *O căruță spre Viena*. El face dovada unei însușiri atît de adînc umane a temei (în ultimele zile ale războiului, nevasta unui ceh ucis e obligată să ducă cu căruța, prin pădure, doi nemți, spre Viena), încît am sentimentul că pentru prima dată un subiect despre ultimul război atinge simplitatea elevată și bogăția durabilă de valori a legendelor.

Este tot mai greu astăzi, cînd spiritul selectiv e cultivat de multitudinea experiențelor artistice acumulate în fiecare gen, specie și categorie de subiecte, să afirmi valorile la un nivel de minimă rezistență. Evocarea neutră, impasibilă, din punctul de vedere al unui timp nedeterminat, pierde definitiv terenul. Ilustrativismul se vădește a fi semnul unei condiții intelectuale și etice precare, trădînd abstragerea sterilă din timpul pe care-l trăim. Se impun în schimb operele care mărturisesc o angajare tot mai manifestă și mai precisă, dar nu mai puțin lucidă și critică, față de crezul eroilor. E ceea ce face din filmul *Războiul s-a sfîrșit* al lui Alain Resnais — prezentat în afara concursului — o operă afirmativă, închinată unui luptător anti-franchist. Filmul marchează un moment nou în evoluția regizorului care renunță tot mai mult la ceea ce era uneori poate speculativ în filmele sale anterioare.

Războiul s-a sfîrșit, de mult, formele de viață s-au schimbat, oamenii nu mai sînt nici ei aceiași, ochiul nostru descoperă cu tristețe cicatricele, inerțiile celor care au rămas împietriți în ipostaze vechi sau, dimpotrivă, senilitatea celor care au uitat ce voiau — dar marea artă naște din același fluid neîntrerupt al marilor pasiuni rămase vii, din marea credință umanistă a secolului nostru matur.

Alexandru SAVA

UN FILM PE LUNĂ

cinema

«ÎNAINTE DE TOATE, FILMUL MEU ESTE UN PROTEST ÎMPOTRIVA DOGMATISMULUI DE ORICE NATURĂ AR FI EL; DAR ÎN ACELAŞI TIMP, ESTE UN FILM DESPRE DRAGOSTE ÎN CARE-MI AFIRM CERTITUDINEA CĂ DRAGOSTEA STĂ LA BAZA TUTUROR LUCRURILOR.»

JERZY KAWALEROWICZ

MAICA IOANA **SE INSPIRĂ DINTR-O ÎNTÎMPLARE REALĂ. ÎN FRANŢA, PE VREMEA LUI RICHELIEU, ÎNTR-O MÎNĂSTIRE DIN LOUDON, CĂLUGĂRIŢELE CUPRINSE DE ISTERIA IZOLĂRII SÎNT DECLARATE POSEDATE DE DIAVOL. VINA E ATRIBUITĂ PREOTULUI LOR, GRANDIER, CARE E ARS PE RUG, PENTRU CĂ N-A STĂVILIT PORNIRILE FIREŞTI ALE FEMEILOR. SÎNT TRIMIŞI PREOŢI EXORCISORI. UNUL DINTRE EI, SURIN, SE VA ÎNDRĂGOSTI DE TÎNĂRA STAREŢĂ, MAICA IOANA ŞI — AICI ÎNCEPE FABULAŢIA FILMULUI — VA CĂUTA O VREME SĂ LUPTE CU SENTIMENTELE, APOI CREZÎND CĂ NUMAI ASTFEL O VA PUTEA SALVA PE CĂLUGĂRIŢĂ, VA COMITE O CRIMĂ CA SĂ-ŞI ATRAGĂ ASUPRA LUI «DIAVOLII».**

MAICA IOANA, ÎNGERII ŞI DIAVOLII

Festivalul de la Cannes din acest an, cel puţin ca opinii polemice, discuţii aprinse, scandal-manifest, n-a fost de loc o excepţie. Cine îşi închipuie că vreun film, oricît de bun, a cucerit vreodată sufragii universale, se înşeală. Prea rar aplauzele n-au fost acompaniate de fluierături, pe loc, în sala de cinema sau, după aceea, în presă. **Aventura** lui Antonioni sau **La dolce vita** a lui Fellini, cred că nici măcar nu sînt cazuri mai aparte. Cu cinci ani în urmă, regula funcţiona ca şi astăzi: în 1961, **Viridiana** lui Bunuel (Marele Premiu), împreună cu **Absenţă îndelungată**, alături de **Maica Ioana a îngerilor** de Jerzy Kawalerowicz (Premiul special al juriului) au împărţit, pe lîngă distincţiile cele mai importante, tunetele şi fulgerele opiniei publice catolice. **L'Osservatore romano**, oficiosul Vaticanului, care se ocupă îndeaproape de cinematografie, a notat indignat: «Poate pentru prima dată în istoria festivalurilor internaţionale, obişnuitelor exhibiţii li se adaugă un şir de reprezentaţii fără pietate şi blasfematorii». Cardinalul Wyszynski a calificat filmul **Maica Ioana** drept: «o palmă dată bisericii». Însă biserica catolică, deşi o forţă, n-a putut împiedica filmul să aibă succes, să-şi poarte mesajul său umanist în lumea întreagă. Pentru că ceea ce caracterizează opera lui Kawalerowicz este un umanism generos şi profund, este meditaţia asupra naturii umane ce se doreşte liberă de constrîngeri din afară, fie că este vorba de film cu temă contemporană ca **Adevăratul sfîrşit al războiului** sau **Trenul de noapte**, fie că tratează sub un unghi istoricofilozofic evenimente petrecute acum 3 000 de ani, ca în **Faraonul**, sau acum 300 de ani, ca în **Maica Ioana a îngerilor**. Jocul secolelor nu este gratuit pentru realizatorul Kawalerowicz, nu înseamnă evadare spre o caligrafie situată în afara reflexelor vii, în ireal. Real e însuşi temeiul faptelor povestite în **Maica Ioana...** În Franţa, pe vremea lui Richelieu, într-o mînăstire a Ursulinelor din Loudon, călugăriţele cuprinse de isteria izolării sînt declarate posedate de diavol. Vina e atribuită preotului lor, Urbain Grandier care n-a vegheat şi n-a stăvilit pornirile fireşti ale femeilor. Sînt trimişi preoţi exorcisori. Unul dintre ei, Surin, este la rîndul lui contaminat. Grandier va sfîrşi pe rug.

Scriitorul englez Aldous Huxley descrie istoria în cartea sa «Diavolii din Loudon». Arthur Miller dovedeşte prin «Vrăjitoarele din Salem» că fenomenul n-a fost izolat iar romancierul polonez Jaroslaw Iwaszkiewicz transmută cazul în ţara sa, în aceeaşi epocă. Însă din filozofia religiei, marcată în secolele XVII—XVIII prin separarea dragostei profane de adoraţia divină, de exaltarea acesteia din urmă, autorii filmului nu reţin o poziţie simplist-antifideistă, ci sondează natura umană, eterna natură umană, raportînd-o la abstracţia credinţei în supranatural, extrăgînd şi etalînd adevărul viu al manifestărilor umane cele mai fireşti. Spun «etalînd» pentru că **Maica Ioana** nu e o demonstraţie. E o operă artistică. În primul rînd, prin conţinutul uman şi nu prin expresia formală, cum au încercat să dovedească unii critici părtinitori în intenţia lor de a detaşa filmul de angajarea sa polemică. Kawalerowicz, pentru că e materialist sau numai pentru că e realist şi artist, lasă personajele să se manifeste înainte de toate ca oameni, liberi prin naştere dar prin adopţiune socială constrînşi la convingeri străine de propria lor natură, constrînşi la minciună, conformism şi dogmatism. Însă Kawalerowicz nu e rousseau-ist ci dialectician şi analizează fenomenele înţelegînd influenţa determinantă a ideilor asupra naturii umane, cazul pe care el ni-l înfăţişează fiind unul nefericit de contradicţii fundamentale, ireductibile, între religie ca formă a conştiinţei sociale şi fiinţa umană. De unde şi reacţiile contradictorii, iraţionale, ale victimelor procesului de nefirească îngemănare. Preotul Surin ucide doi nevinovaţi şi mărturiseşte sorei Margarita credinţa că crima lui o va salva pe maica Ioana. Gestul abatelui e revoltă, dar revoltă rebelă izvorîtă nu din gîndire ci din alterarea instinctului de conservare prin falsă premeditare. Surin se autoflagelează ca să-şi înfrîneze propriile efluvii omeneşti; el realizează primejdia tentaţiei şi instalează un grilaj între el şi Maica Ioana pe care n-o înţelege. Nu poate sau nu vrea să creadă că în faţa sa ar putea sta altceva decît un spirit pur. De aceea se adresează rabinului, ca propriei sale conştiinţe şi raţional îşi răspunde: «Esenţa demonilor? Poate nu e vorba de prezenţa demonilor ci de lipsa îngerilor. Îngerul a părăsit-o pe maica Ioana şi ea a rămas singură numai cu ea însăşi». Iată adevărul pe care judecata îl dezvăluie, dar judecata firească e de fapt inexistentă şi Surin nu poate pătrunde misterul uman. Maica Ioana doreşte să fie salvată de preot. Îngenuncheată în faţa lui, mîngîindu-l printre gratii,îl imploră: — «Sfinţeşte-mă, sfinţeşte-mă!». Preotul se apără disperat, buimăcit de năvala unor sentimente adevărate, sentimente de dragoste. Şi el care predică dragostea între oameni îşi reprimă inima. Dar Maica Ioana nu vrea să renunţe la demonii care o chinuiesc pentru că nu vrea să se lipsească de simţămintele ei, oricît de dureroase ar fi. Cînd, în biserică, e supusă ritualului exorcisării, la porunca preotului: — «Ieşi, satana, din Maica Ioana!» ea strigă din răsputeri: — «N-am să ies! Orice aţi face... nu vreau să ies, nu vreau!»

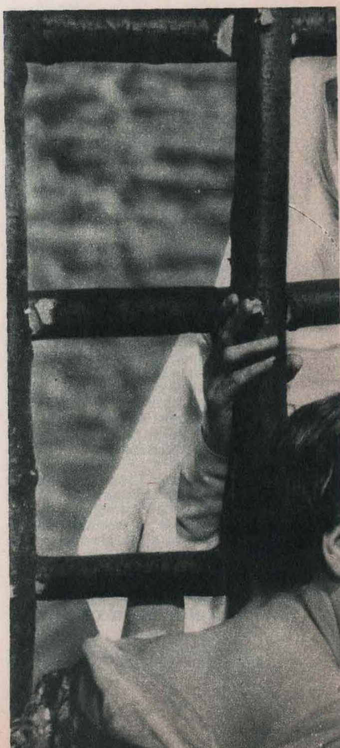
A conchide — cum făceau unii critici — că autorii filmului **Maica Ioana a îngerilor** au redus problematica unei condiţii speciale de existenţă, cum e cea monahală, la aspectul sexual, mi se pare fortuit limitativ. Cred că înhibarea sexuală în cazul de faţă este un fel de efect ultim, nociv pînă la maladie mintală, la isterie, a altor aspecte mult mai primejdioase, primordial puse în discuţie şi infirmate: izolarea şi fanatismul. Poate că izolarea, în toate dezolarea ei, e exprimată mai degrabă prin imagine decît prin naraţiune. Dacă episodul cu sora Margarita care părăseşte mînăstirea, atrasă într-o aventură sentimentală de o noapte, şi nefiind pregătită pentru viaţă, suferă o cumplită deziluzie, e destul de puţin elocvent, în schimb toată concepţia plastică a filmului e pusă în slujba ideii care dovedeşte urîciunea singurătăţii. Mînăstirea e pierdută într-un ţinut sterp, ars, inform, în care singurele urme de viaţă au rămas copiii preotului ucis pe rug, victime nevinovate ale morţii sufleteşti şi fizice care stăpîneşte acea parte de lume. Copiii sînt ca nişte grăunţe purtate de vînt în căutarea unui loc fertil vieţii, loc aflat alături de parohul ţăran. Pentru că Jerzy Kawalerowicz nefiind un moralist nu se ridică împotriva credinţei, poate nici măcar împotriva religiei, realităţi omeneşti generale, ci împotriva exaltării lor, împotriva fanatismului. În acest sens, autorul se exprimă simbolic prin înfăţişarea unui caz-limită, petrecut aiurea în Franţa sau în Polonia, protestul său tinzînd spre universal.

Intenţia de simbol mi se pare netă regăsind-o mereu în limbajul autorului. Am mai pomenit de amplasarea într-un spaţiu mort al mînăstirii, hanul din preajmă fiind ca o ultimă piatră de hotar a unei lumi care se termină. Regizorul a apelat numai la decoruri pe care le-a dorit stilizate după cum stilizate sînt şi costumele, pînă la exprimarea simplificată a ideilor de claustrare şi uniformizare. Vorbind despre **Maica Ioana a îngerilor** — şi s-a vorbit mult — criticii au insistat mai ales asupra frumuseţii formale a filmului, unii fiind de părere că vizualul în sine e pilonul forte pe care se susţine opera. Nu împărtăşesc integral această opinie pentru considerentele arătate mai înainte. Însă e imposibil să nu fi captivat, chiar sedus de măiestria regizorului şi operatorului (Jerzy Wojcik) seducţia (adaug cu rezervă) fiind, paradoxal, latura deficitară a filmului. Privind pe ecran, nu o dată m-am simţit decroşat, sustras de splendoarea jocului în alb şi negru, de perfecţiunea compoziţiei, de abilitatea montajului. Dar să lăsăm Cezarului ce i se cuvine. **Maica Ioana** este opera unui regizor deplin stăpîn pe mijloacele şi talentul său, format la şcoala europeană a marilor creatori, a unui Dreyer sau Bergman, dar depăşind prin forţa maturităţii şi a culturii stadiul influenţelor. Kawalerowicz este fără îndoială un creator original, înscris definitiv ca exponent al şcolii cinematografice poloneze.

Prezentat cu nejustificată întîrziere spectatorilor noştri, după ce a fost cunoscut şi iubit de credincioşii Cinematecii, filmul **Maica Ioana a îngerilor** va întregi tabloul de valori cinematografice poloneze, mult apreciat în ţara noastră.

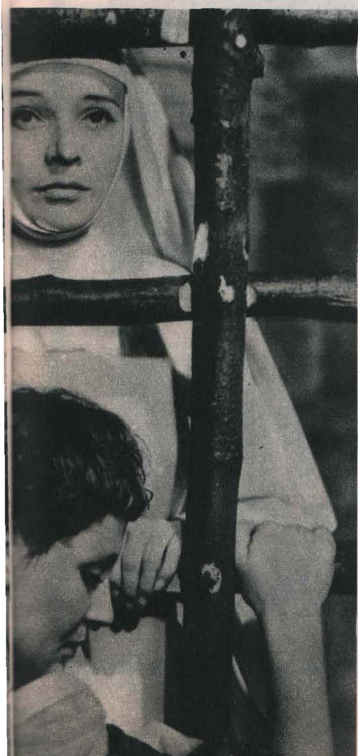
Mircea MUREŞAN





IOANA A ÎNGERILOR





CA O PARTITĂ DE BACH

Lumea lui Kawalerowicz este un peisaj închis, cu orizonturile apropiate şi o simplă rotire de ochi o cuprinde cu totul. Nimic nu ne lasă să bănuim că dincolo de zare mai există alte lumi, alte zări. S-ar părea că lumina albă a cerului îşi consumă întreaga putere în acest perimetru, răsfrîntă egal şi zadarnic de petele albe, ca de var, ale pămîntului pustiu, care desparte un han de o mînăstire. Cele două aşezăminte, singure centre vitale ale acestui tărîm fără vegetaţie, rezumă universul uman şi susţin un dialog surd şi secret în care niciuna din părţi nu-şi poate revendica întîietatea, ca două cetăţi juxtapuse, dar proscrise să nu comunice între ele.

O tăcere de început de lume, tot atît de albă şi egală ca lumina zilei, estompează sunetele clopotelor mînăstireşti, auzite ca de la mari depărtări. Puţinii trecători zăriţi arareori pe cărările scurte şi nisipoase merg grăbiţi, ferindu-se să întîrzie în acest spaţiu al nimănui, dominat de scheletul negru de cărbune al unui rug care ilustrează nu numai un hotar, dar şi preţul oscilării nedecise între han şi mînăstire, amintind arderea de viu a unui preot.

Ambele aşezăminte par zidite sub cupola înaltă, nevăzută, a unei uriaşe catedrale, trăind sub semnul unei tiranice suzeranităţi care-şi impune din afară voinţa pe căi neştiute, făcîndu-i pe oameni să nu se mai cunoască pe ei înşişi, să piardă sensul adevărului şi al vieţii. La han, oamenii petrec fără convingere, căutînd ritualul uitat al bucuriei. Glumele sînt spuse cu vocea scăzută, rîsetele înăbuşite în pumni, iar petrecăreţii au întipărit pe chipuri sentimentul umilitor al unei neînţelese vinovăţii. În jurul mînăstirii pluteşte fără ecou melodia cîntată de maici într-o limbă moartă, străină. Siluetele lor albe, identice şi frumuseţea lor aceeaşi pînă la confundare, le reduce la valoarea unui exemplar unic multiplicat. Uitîndu-ne la una, le vedem pe toate, ca în cadrul cînd maicile intră una după alta în biserică, într-un şir lung şi drept: privite din faţă, par una singură — Maica Ioana, stareţa tînără. Doar cînd ies din umbra coridorului şi întîmpină cu feţele lor lumina unui soare îndepărtat şi obosit, le distingem graţia ascunsă şi individualitatea oprimată.

Preoţi necunoscuţi, care nu ştim de unde vin şi unde-şi au sediul, le primesc în biserică pe maicile certate cu dogma, ca să alunge din ele spiritul răzvrătirii. Maicile se feresc de aghiazmă şi fug răspîndindu-se prin biserică pînă în amvon, ţipînd şi împiedicîndu-se în lungile lor straie albe, ca aripile unor păsări speriate lovindu-se de pereţi de sticlă. Readuse la rugăciune, cu feţele la pămînt, mantiile lor imaculate par să acopere trupuri fără viaţă; abandonate dezordonat pe dalele de piatră ale bisericii, ca victime ale unui masacru fără sînge. Opoziţia dintre han şi mînăstire, oricît

◀ Privirile maicii Ioana (Lucyna Winnicka) rămîn limpezi dar trădează pasiunea sufocată în vestmîntul monahal.



Un spaţiu al nimănui dominat de scheletul negru al unui rug (imaginea: Jerzy Wojcik).

ar putea fi de violentă, pînă la stridenţă, prin simpla vecinătate, trece astfel pe un plan secundar şi se atenuează. Rugul înălţat între ele ca să le sancţioneze complicitatea seamănă cu o înscenare sau o diversiune, fiindcă o suferinţă comună apropie toate fiinţele care trăiesc sub cupola nevăzută a acestei uriaşe catedrale.

Grav si elevat, ca o partită de Bach.



Maica cea tînără nu vrea să renunţe la demonii care o chinuiesc pentru că nu vrea să se lipsească de simţămintele ei, oricît de dureroase ar fi.

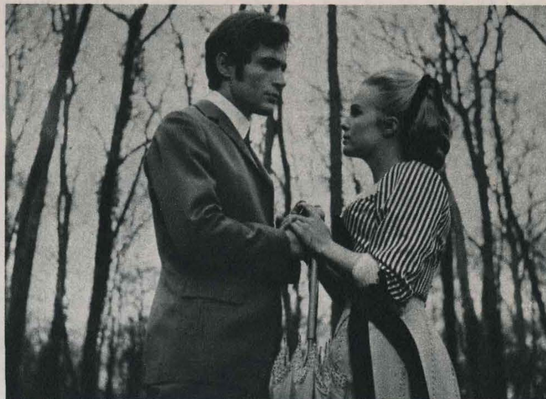
filmul nu cunoaşte contrastul grotesc sau satira facilă. Totul este reductibil la două teme întruchipate — una de stareţa tînără, a doua de preot: pasiunea şi dogma. Pasiunea, îmbrăcată impropriu în alb şi dogma, în haina care i se potriveşte — neagră, evoluează paralel şi se confruntă în sălile înalte şi severe ale mînăstirii, traducînd în spaţii şi volume sonorităţi de orgă. Maica Ioana este «a îngerilor», iar denumirea indică vocaţia ei pentru puritate şi desăvîrşire. În ochii şi pe chipul actriţei strălucesc, ca oglinzile unei ape limpezi, semnele sentimentelor făcute să întîlnească în spaţii vaste şi libere un spirit generos şi viu. Dar pasiunea şi dogma nu-şi urmează ca temele lui Bach, împreunate, suişul lor clasic, egal şi sublim. Pasiunea e degradată pînă la starea de demenţă, mutilată de dogma pe care o neagă şi care a devenit instrument de tortură spirituală. Privirile maicii rămîn limpezi, dar sînt rătăcite, trădînd pasiunea devorantă, încorsetată şi sufocată în veştmîntul care-i încinge creştetul, figura, bărbia, gîtul, umerii şi pieptul.

Preotul nu mai este apostolul senin şi tutelar — credinţa s-a prăbuşit şi în el, iar persuasiunea sa rămîne pur verbală, contrazisă de ochii tulburi, injectaţi şi măriţi, ca sub spaima unui spectru necunoscut. Diavolul pe care vrea să-l alunge din trupul maicii sînt pornirile şi aspiraţiile fireşti fără de care omul încetează de a fi om. E spectrul neființei — finalitatea oricărei dogme — şi filmul duce pînă la capăt analiza acestei evoluţii: crima fizică. Înnebunit, preotul Surin ucide la întîmplare doi valeţi, ca să cheme diavolul în corpul său şi să o salveze pe Maica Ioana.

Ceea ce vizează aici Kawalerowicz nu este o religie. Adevărata cheie a filmului o aflăm în scena în care Surin, bîntuit de ispită, cere sfatul unui rabin. Aflaţi faţă în faţă, oficianţii celor două culte sînt astfel filmaţi, în planuri egale, încît succesiunea cadrelor creează senzaţia aproape halucinantă de identitate, pe care replica înfiorată a unuia, repetată de celălalt, o şi exprimă: «Tu eşti eu — eu sînt tu!» În chipurile hieratice ale celor doi preoţi n-a mai rămas nimic omenesc, distinct, individual şi numai cartea veche şi uzată aşezată între dînşii — pe care aparatul coboară de cîteva ori — îi ajută să se mai delimiteze ca oameni, înainte de a respinge unul altuia cu groază masca mortuară a propriului portret. Polemica majoră pe care o dezvoltă filmul este astfel îndreptată împotriva oricărei religii, a oricărei dogme străine de viaţă.

Capodoperă a unei şcoli şi expresie a experienţei particulare a unui popor, *Maica Ioana* îl situează pe Kawalerowicz în familia spirituală şi valorică a lui Dreyer şi Bresson. Şi aceştia au înfăţişat, cu o gravitate şi o pregnanţă de acelaşi ordin, patimile unei Ioane — Jeanne d'Arc — fecioara din Orléans care era «a lui dumnezeu» cum este Maica Ioana «a îngerilor». Era însă — la Dreyer, o Ioană care nu-şi pierduse credinţa, iar la Bresson o eroină care cîştigase o credinţă nouă. În filmul regizorului francez se făcea simţit ecoul luptei eroice a rezistenţei antifasciste. Un sentiment organic şi vibrant, ilustrînd adeziunea omului la o cauză nobilă şi firească, expresie superioară a demnităţii, potenţa filmului lui Bresson. Eroina regizorului polonez s-a închis ea însăşi între zidurile de piatră ale mînăstirii, devenind prizonieră a propriei sale neputinţe de a-şi cîştiga dreptul la dragoste, la viaţă. Suferinţa ei este de aceea fără glas, cum e clopotul care bate în ultimul cadru al filmului, fără să-i auzim dangătul, însoţind plînsul celor două maici părăsite. În legănarea sa mută, clopotul ne dezvăluie însă, intermitent, pentru prima dată deasupra acestei lumi — soarele.

Valerian SAVA



Fetiţa ajunsă fată de măritat (Marie-France Boyer) împreună cu logodnicul ei (G. Tinti).

MERIDIANE



Roger-la-Honte

adică Roger-Ruşine, este un film realizat de Riccardo Freda după un roman de Jules Mary. Căsătorit şi tatăl unei fetiţe, Roger reuşeşte să adune ceva avere după războiul din 1870. Nefiind însă prea priceput în afaceri, după puţină vreme se vede îndatorat şi la discreţia unui creditor din ce în ce mai insistent. Într-o zi, acest creditor este găsit mort. Asasinat se pare. Iar cel acuzat de omor este Roger. Urmează procesul. Roger e condamnat la ocnă. În drum spre Cayenne unde trebuia să fie deportat, el reuşeşte să evadeze. Pentru toată lumea trece însă drept mort.

Cincisprezece ani mai tîrziu, Roger se înapoiază în Franţa. E bogat, stimat. Singura lui dorinţă este însă — cum e şi firesc — să se dezvinovăţească. Şi reuşeşte să-l descopere pe adevăratul criminal.

Aici este de fapt vorba despre un film melodramatic, cam à la Dumas-tatăl. — De ce aţi ales o melodramă, Riccardo Freda? — Pentru că — a răspuns fără ocol regizorul — este un gen care permite oricărui spectator să se identifice, să facă corp comun cu povestea, cu eroul.

În rolul lui Roger apare apreciatul actor de teatru (angajat la T.N.P.) — dar şi de film, Georges Géret.

Restul distribuţiei... în imagini:



Iubita lui Roger, Iulia — Irina Papas (aţi ghicit: celebra Electra)

Soţia lui Roger — Anne Veron, cu fetiţa.



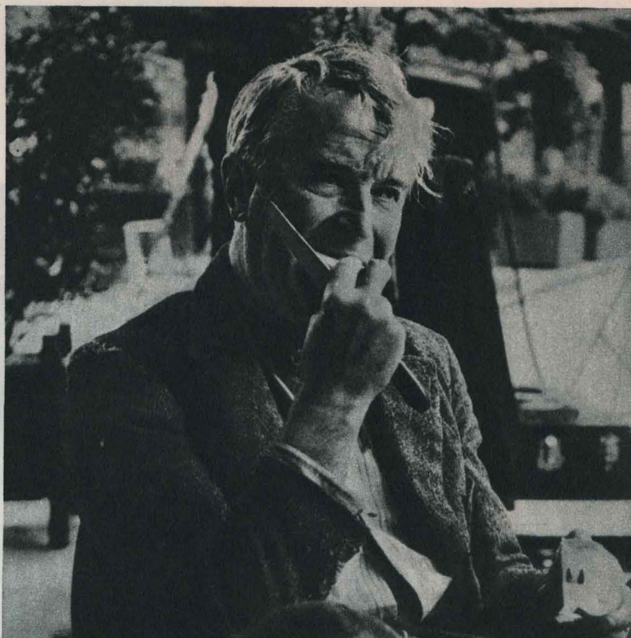
Ne întoarcem în urmă cu 15 ani: fetiţa depune mărturie la procesul tatălui.



TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

Maurice CHEVALIER

cel mai tînăr dintre cei bătrîni



Fără a înceta să fie pe scenă un cîntăreț bulevardier, Chevalier a ajuns în film la roluri serioase, dramatice (Ma pomme, de Marc Gilbert Sauvajon).

Maurice Chevalier este un fenomen unic în genul său. La 12 septembrie a intrat în al șaptezeci și nouălea an al vieții, dar acest semn vizibil al bătrîneții care se apropie (?) nu a influențat în nici un fel modul de viață al acestui actor. Ca și acum douăzeci, treizeci sau cincizeci de ani, neobositul Maurice apare pe scenă, cîntă, ba chiar dansează și nu numai în Parisul său de baștină, dar în toate capitalele lumii și pe toate continentele. Este poate mai activ și mai exigent cu sine decît era pe vremuri. Aplicînd formula «one man show», poartă pe umerii săi întreaga responsabilitate a spectacolelor în care apare. Își acordă o scurtă pauză ca să respire și apoi tot timpul cîntă și dansează, distrînd publicul. Poate doar batista albă să șteargă acum mai des picăturile de sudoare de pe frunte, decît «illo tempore»...

MAURICE EDOUARD SAINT LEON

Chevalier este un om «par excellence» modern. Ce contează că și-a început cariera în epoca felinarelor cu gaz și a primelor automobile, că a văzut cu ochii lui primul zbor aviatic și primul spectacol de cinema? Toate astea au fost odată, în timpuri trecute, aproape preistorice. Astăzi există televiziunea, automobile rapide ce fug pe șosele cu 180 km/oră și aparate supersonice care în cîteva ore parcurg mii de kilometri. În avionul DC 8, la înălțimea de unsprezece mii de metri, undeva deasupra Atlanticului, popularul actor și-a serbat cea de a șaptezeci și cincea aniversare. Tovarășii de călătorie au băut un pahar de șampanie în sănătatea reprezentantului Franței etern tinere. Iar sărbătoritul? — Iată ce a spus mulțimii de admiratori care l-au întîmpinat pe aeroportul de la Orly: «Aș vrea să joc într-un film alături de Brigitte Bardot». Zborurile transatlantice, interviurile la radio și televiziune, spectacolele în fața camerei de filmat sau de televiziune dovedesc că Maurice Chevalier este un om supermodern, că aparține fără rezerve zilei de astăzi. Dar fiind bine, am putea spune chiar trainic, ancorat în ceea ce numim prezent, acest rege neîncoronat al cîntecului bulevardier este totodată o cronică vie a trecutului. Pentru prima oară a cules aplauze sub Emil Loubet, președintele celei de a III-a Republici (1899—1906), iar ecourile neîncetate ale aplauzelor l-au urmărit pînă la a V-a Republică și al doilea mandat prezidențial al Generalului Charles de Gaulle.

Dar să dăm înapoi arătătoarele ceasornicului. Ne aflăm în anul 1888, ziua de 12 septembrie, cînd vine pe lume un nou cetățean al Parisului, sau mai exact al cartierului proletar — Ménilmontant. Sărăcia familiei nu o împiedică să fie generoasă în alegerea numelor: conform certificatului de botez, tînărul născut se numește Maurice Edouard Saint Léon Chevalier. Amintirile din copilăria cîntărețului se citesc ca un roman sentimental de mîna a doua, ce cuprinde toate formulele șablon: un tată bețiv, o mamă care adună ban cu ban muncind din greu ca lenjereasă și spălătoreasă, un frate mai mare care întreține familia dar la un moment dat se răzvrătește fiindcă vrea să se însoare, și în sfîrșit inevitabilul accent final — un băiețel mai mic care visează să devină celebru. Epoca «café-concertului» și a spectacolelor în cafenele este în plin apogeu — și tocmai într-un asemenea local, la Belleville, numit «Café des Trois Lions», apare pentru prima oară Maurice, la vîrsta de doisprezece ani. Poartă o bluză albastră țărănească și imită pe cîntărețul Dranem, foarte popular pe atunci. Și-a ales chiar și un pseudonim: Patapouf.

Calendarul marchează apariția secolului XX. Iar istoria muzicii ușoare franțuzești, debutul lui Maurice Chevalier.

MISTINGUETT

Primii unsprezece ani de activitate artistică înseamnă o perioadă laborioasă de ascensiune pe scara succeselor mici și mari, de la localurile de periferie de la Ménilmontant și Belleville, prin mici teatre de provincie, pînă la teatrele cunoscute și de succes din centrul Parisului. De la «Café des Trois Lions» pînă la Folies-Bergère unde, în ziua de 15 decembrie 1911, apare în primul spectacol ca partener al faimoasei Mistinguett.

Demarajul spre adevărata glorie, Chevalier îl datorează lui Mistinguett. Stăpîna music-hall-urilor pariziene l-a văzut pe tînărul cîntăreț pentru prima oară în cabina ei de la teatrul «Eldorado», cînd Maurice avea ceva mai mult de cincisprezece ani. L-a privit scrutător, dar prietenește. Verdictul a fost pozitiv: «Vei avea succes pentru că ai o mutricică drăguță». La cea de a doua întîlnire, Chevalier avea douăzeci și unu de ani. Numărul lor de dans — «La valse renversante» a fost înregistrat pe peliculă de film, în anul 1914. De altminteri nu acesta a fost debutul cinematografic al tînărului actor, pentru că mai jucase, ca figurant, în filme cu Max Linder, încă din anul 1908.

Mistinguett s-a apucat să-și educe partenerul. «Maurice — scrie ea în memoriile sale — era un elev bun. L-am învățat cum să mănînce, cum să umble, cum să se îmbrace. Primea toate sfaturile fără supărare. Avea în el ceva, iar eu am făcut din el «cineva». La rîndul său, Chevalier nu neagă, în memoriile sale, influența pe care a avut-o asupra-i personalitatea puternică a Mistinguettei. Poate că nu atribuie chiar toate succesele sale sfaturilor și învățămintelor ei, dar nu-și ascunde recunoștința pe care i-o poartă. În anii douăzeci, Mistinguett și Chevalier sînt stăpînii Parisului. Se despart abia atunci cînd Chevalier este atît de celebru încît nu mai e de acord ca numele lui să apară în urma celui al lui Mistinguett. După aceste litigii «de afiș» au intervenit și altele, și asociația între cei doi actori se desface. Fiecare pornește pe un drum propriu.

Spre sfîrșitul anilor douăzeci Chevalier este angajat ca actor la Hollywood. Între anii 1921 și 1923, Chevalier apăruse în patru filme mute, realizate de Henri Diamant Berger, filme care însă nu au fost nici capodopere artistice și nici mari succese de casă. De aceea a ezitat mult timp dacă să semneze sau nu contractul cu Compania *Paramount*, dar dorința de a-și lua revanșa a fost probabil mai puternică decît teama de un nou eșec. Primul film american *Inocenții din Paris*, realizat de Richard Wallace, a fost o imitație neizbutită a melodramelor lacrimogene jucate de cîntărețul Al Jolson. Pelicula nu a trezit entuziasm nici în rîndurile criticii și nici printre spectatori, dar Chevalier a plăcut tuturor. Trebuia doar să se găsească cineva care să vrea să-l formeze pe acest actor «de mare clasă». Acest cineva a fost cel de al doilea profesor al lui Chevalier, Ernst Lubitsch.

LUBITSCH

Cînd Lubitsch i-a propus rolul principal în *Parada dragostei*, Chevalier a protestat vehement împotriva... costumului: nu vroia să apară în uniformă militară motivînd că această îmbrăcăminte îl stînjenește la joc și, ceea ce e mai grav, îl ridiculizează. Totuși probele au ieșit foarte bine: Ernst Lubitsch nu mai avea nici o îndoială că Maurice este un prinț de operetă ideal iar actorul a acceptat rolul. Succesul *Paradei dragostei* a fost imens în lumea întreagă. După aceasta au venit *Locotenentul vesel*, *O oră cu tine* și *Văduva veselă*. Farmecul lui Cehvalier era irezistibil — ușurința cu care spunea replicile, fermecătorul accent francez al englezei lui impecabile, facilitatea de a trece de la textul vorbit la cel cîntat — iată elementele de bază ale victoriilor lui ca actor de film. Dacă pe scenă personalitatea lui Chevalier a fost formată de Mistinguett, pe ecran acest lucru l-a făcut Lubitsch.

În anul 1935, «notre Maurice national» cum îl numesc admiratorii lui francezi, a ajuns pe culmile gloriei și ale succesului. Își împărțea timpul între Hollywood, New York și Paris. Nu vroia să piardă contactul cu publicul din țară și întotdeauna se elibera de obligațiile sale contractuale americane, ca să apară cîteva săptămîni în orașul său natal. Ar fi putut să lucreze încă mulți ani la Hollywood. Istoriei însă îi place să se repete și este uneori capricioasă. Sfîrșitul carierei lui cinematografice americane din anii treizeci amintește întru totul povestea cu Mistinguett din anii douăzeci... Irving Thalberg de la studioul «Metro Goldwyn Mayer» i-a propus lui Chevalier realizarea unui film cu cea mai populară cîntăreață a ecranului, Grace Moore, cu condiția ca numele partenerei să figureze pe primul loc atît pe afiș cît și pe ecran. Chevalier nu a putut să accepte un asemenea afront, a rupt contractul și a părăsit Statele Unite.

După ani buni, vin și ani răi. Poate este exagerat să vorbim de o «perioadă rea», nici un moment nu s-a pus problema greutăților financiare, dar filmele în care juca Chevalier erau slabe, iar în lumea teatrului apăreau concurenți periculoși care cucereau, treptat dar sigur, celebritatea. Publicul parizian îi aplauda acum pe Charles Trenet și pe Tino Rossi. Apoi a venit războiul și ocupația. Ele i-au adus lui Chevalier multe amărăciuni și griji.

CLAIR

Cea de a treia perioadă din viața artistului, care continuă și în zilele noastre, începe printr-o nouă metamorfoză: primul rol dramatic în filmul *Tăcerea e de aur* al lui René Clair. Pentru prima oară Chevalier nu mai este un amant victorios. Trebuie să cedeze locul... altora mai tineri ca el. Angajîndu-l pe Chevalier pentru a juca rolul unui regizor de film din epoca eroică a monopolului mondial al societății Pathé, Clair nu era sigur că făcuse o alegere bună. Se temea că interpretul acestui rol avea încă prea mult farmec... Cînd filmul a fost gata, toate temerile s-au arătat a fi fost gratuite. Maurice a creat un personaj cald, uman, lipsit de trucurile și efectele ieftine la care te puteai





Primul rol dramatic: regizorul din Tăcerea e de aur, filmul lui René Clair.

Chevalier și Mistinguett în Parisul dansează, unul din marile lor succese de pe vremuri.

Maurice Edouard Saint Léon — Patapouf — la 12 ani.



aștepta de la un «amant» de music-hall și operetă. Filmele următoare ca *Mărul meu* (1950) regizat de Marc Gilbert Sauvajon și *Dragoste după amiază* (1957) regizat de Billy Wilder, au confirmat pe deplin această metamorfoză. Fără a înceta să fie pe scenă un cîntăreț bulevardier, Chevalier a ajuns în film la roluri serioase, caracteristice și dramatice.

Maurice Chevalier nu se teme de bătrînețe. Este unul dintre puținii oameni din lumea teatrului și a filmului care poate să spună despre el, cu toată sinceritatea, fără umbră de falsă modestie: «Traversez bătrînețea, fără să fiu nefericit sau uitat». Cînd ziariștii îl întreabă dacă regretă anii tinereții, le răspunde: «Da, dar nu anii tinereții mele. Sînt mulțumit că nu mai sînt tînăr. Simt că acum, la 78 de ani, mă bucur de mai mult succes ca oricînd în viața mea.» Este oare laudă vană, dorința de a face «mină bună la un joc prost» sau spune adevărul? Fără îndoială că este sincer. El nu are nevoie de autoreclamă, în viață fiind a și devenit o instituție și o legendă.

Chevalier spune despre el: «Cîndva am fost cel mai tînăr dintre cei mai tineri, apoi cel mai tînăr, apoi — pur și simplu tînăr, puțină vreme am devenit — cel mai mare dintre cei tineri, și acum sînt, și aș vrea să rămîn pînă la sfîrșitul zilelor mele, cel mai tînăr dintre cei mai bătrîni». La realizarea acestei dorinți, îl ajută publicul. «În ei găsesc izvorul energiei mele și al vitalității. Cînd intru pe scenă am 78 de ani, iar cînd mă întorc în culise simt că am iarăși 15 ani». Maurice Chevalier este un adevărat și unic recordman — el a cîștigat cursa cu timpul.

Jerzy TOEPLITZ

MOSCOVA

unui poet

De vorbă cu Igor Talankin

Convorbirea cu Igor Talankin a început destul de ciudat: prin niște versuri. Mai exact — cu un catren din Lermontov:

«*Versurile tale, ca un spirit divin, pluteau deasupra mulțimii/ Ecoul gîndurilor tale nobile/ Răsuna ca dangătul de jale în zile de restriște/ Ca glasul de aramă în zi de sărbătoare*».

— ???

— Nu te mira. Întregul nostru colectiv este obsedat de aceste versuri. Ele simbolizează filmul pe care-l turnăm în momentul de față, sensul său profund. Lucrăm un film despre un poet, după un scenariu scris de un poet. Ai citit «Stele de zi»? Roman, jurnal de zi, nuvelă autobiografică? — Cîte puțin din fiecare. Autorul și-a împletit strîns propria sa soartă cu soarta eroului său, cu soarta întregului popor. Mai exact **Stele de zi** este însăși istoria vieții noastre, trecută prin inima poetului.

O POVESTIRE "DESPRE OM ȘI DESPRE VREMURI"

— Într-un cuvînt, este confesiunea unui poet, care urmează să se întregească în film cu propria d-tale confesiune, confesiunea unui artist. Va fi o povestire «despre om și despre vremuri»!

— Dacă vrei. Confesiune, predică și în același timp tabloul unei epoci. Artistul și poporul. Artistul și timpul său. E vorba de izvoarele creației, care își trag seva nu numai din zilele noastre, ci și din adîncul culturii naționale. Îmi vei spune că problema nu e nouă. De acord. Dar această problemă apare în fiecare epocă într-o lumină nouă în fața creatorilor. În scenariul nostru ea este exprimată prin concepția poetului, a unui poet eminamente liric. Această notă lirică, această încercare de a înnoda firul unei convorbiri, după cum spune Stanislavski, despre «viața spiritului uman», e foarte importantă pentru noul meu film.

— Ai dreptate, Igor Vasilievici. Această notă lirică personală caracterizează și filmele dumitale anterioare SERIOJA și UVERTURA. Și în aceste filme era vorba de formarea caracterului, de formarea personalității, despre epocă. După cum văd, ești consecvent.

— Desigur. Nu consider că **Stele de zi** este un pas în afara acestei orbite. Căutările mele merg pe aceeași direcție și atașamentele mele sînt trainice. De astădată însă scenariul îmi dă posibilități mai largi. Mă aflu în fața unei probleme foarte interesante. După părerea mea, scenariul de film — excepție făcînd poate doar filmele lui Fellini **(8 1/2)** și Bergman — mai e tributar, pe plan mondial, vechilor scheme și canoane. Să-l comparăm cu literatura. Cu Heinrich Boll, de exemplu. Cu acest scriitor literatura a învățat să urmărească foarte atent procesele psihologice, să se poarte extrem de liber dar și de precis în același timp cu materialul tratat, lăsînd astfel cu mult în urmă cinematograful. Încă de mai multă vreme subiectul nu mai este în literatură redus doar

CONFESIUNEA
și a unui artist



Spitalul din Leningrad. Olga — Demidova recită versuri.

la fabulă și intrigă. El este de fapt redarea caracterului uman în mișcare. Mai exact — este însuși «viața spiritului uman». În centrul artei de pretutindeni se află omul contemporan, pentru care lumea de azi a devenit prea strîmtă. Ritmul de viață s-a accelerat. Legăturile omului cu societatea au devenit mai complexe, mai multilaterale. Prezentul pentru om este acel punct în care se întretaie căile trecutului și ale viitorului, ziua de ieri cu ziua de mîine. Boll reușește în mod admirabil să situeze tocmai acest punct. Fellini merge pe aceeași cale. De aici și complexitatea construcțiilor sale cinematografice. Dacă însă găsești o cheie la aceste construcții, ele devin extrem de logice și de simple.

La prima impresie filmul nostru este și el complex. E vorba doar despre un poet, care gîndește în imagini, în asociații. De aceea încercăm să realizăm filmul întocmai ca pe o poezie, în care lumea înconjurătoare este concepută cu ajutorul imaginii și nu a logicii. De aici redarea acțiunii prin salturi în timp: de la blocarea Leningradului la ziua de azi, de la 1918 și deceniul al treilea la secolul al XVI-lea. Mă vei întreba de ce a fost nevoie să facem incursiuni în secolul al XVI-lea? Pentru că adevăratul artist nu poate fi conceput rupt de Rusia străveche, de istoria țării sale, de eroii săi, atît de apropiați de noi. Talentul său se formează în contact strîns cu istoria. Ne-am hotărît să redăm meditațiile poetului, incursiunile lui lirice nu printr-un monolog, ci printr-o formulă plastică, în însăși acțiunea filmului. Aceasta este maniera în care încercăm să redăm viața unui poet, a unui poet comunist, a unui poet cu un temperament tragic, cîntăreț al anilor de restriște, a unui poet ale cărui rădăcini sînt adînc implantate în istoria și literatura rusă.

— În această simfonie complexă de gînduri, sentimente și imagini, ce rol rezervați culorii?

CULOAREA ȘI PSIHOLOGIA

— Imaginile din film sînt făcute de operatoarea Margarita Pilihina. Cred că nu mai e nevoie de alte recomandări. Amintește-ți de cadrul transparent al filmului **Am 20 de ani**. Turnăm pentru prima oară un film în culori pentru ecran lat. Poziția noastră principală este următoarea: în receptarea poetică a lumii, culoarea joacă un rol primordial. Nu e vorba doar de latura emoțională. Cu ajutorul culorii poți scoate la iveală însăși latura psihică a omului. Dar toate acestea sînt extrem de complicate. Nu numai din cauza imperfecțiunii tehnice. Cred că în cinematografie nu a fost încă înțeles adevăratul sens al culorii. Se folosesc doar posibilitățile sale picturale. Cinematograful nu are nimic comun cu pictura. Compoziția în pictură este statică, ochiul fie că o cuprinde în întregime, fie că se mișcă pe pînză — creîndu-se astfel ritmul culorii. În cinematografie culoarea trăiește prin timp. Ritmul culorii nu se concentrează într-un singur cadru, ca pe pînza pictată, ci, dimpotrivă, apare din mișcarea cadrelor, în secvența lor, în trecerile de montaj. În pictură cred că doar freștele lui Siqueiros redau culoarea în mișcare și în timp.

— Igor Vasilievici — îl întrerupe pe Talankin directorul de film, năvălind ca un uragan în biroul regizorului. Ce faci?! Peste o jumătate de oră pleacă trenul!

— Iată cruda realitate — zîmbește Talankin. Trebuie să te rupi de vis și să te reîntorci la realitate, să pleci la Suzdal, să filmezi bisericile durate în piatră albă — secolul XVI. De altfel întreg filmul este făcut după natură: Leningrad, Kostroma, Suzdal, Uglici. Doar 200 de metri de peliculă realizați în decor construit. Așadar visul — sînt ideile noastre.

Elena AZERNIKOVA

MERIDIANE



1

Povestea țarului Saltan

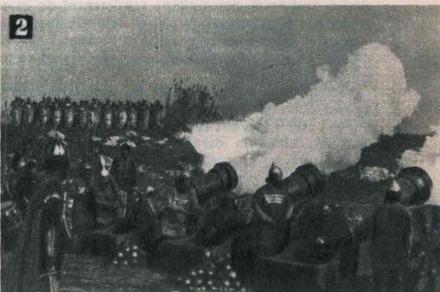
cinema

Să transpui pe ecran basmul lui Pușkin nu e o treabă ușoară. Cunoscutul realizator Alexander Ptușko, creatorul unei cine-antologii de povestiri populare ruse, spune despre noul său film:

— «Va fi un basm-comedie lirică, cu multă muzică și elemente de pantomimă. Știu că e greu, dar cinematograful dispune de mijloace plastice suficiente pentru a transpune pe peliculă poezia lui Pușkin. Toate poveștile sînt convenționale. În viață, o lebădă nu se poate transforma în prințesă. E deajuns însă o lovitură a baghetei magice pentru ca să apară «treizeci și trei de cavaleri îmbrăcați în armură strălucitoare» sau «o căsuță din cristal» sau... și așa mai departe. Recreînd această lume pe pînză noi vrem, nu să-l uimim pe spectator, ci să-l facem s-o accepte ca pe o realitate. Poveștile sînt făcute să exprime fericirea omenească, simplă și adevărată».

1. În rolul Prințesei-Lebăda, apare Xenia Riabinkina, balerină la Balșoi Teatr.
2. O scenă de luptă din *Țarul Saltan*.

2



Emil GÎRLEANU și „cazul" CETATEA NEAMȚULUI



Destul de ingrată situația celor ce se străduiesc să limpezească problemele istoriei filmului românesc. Vremea care s-a scurs — deși doar de ordinul deceniilor — nu a cruțat nici oameni, nici documente; martori prețioși au dispărut, filmele importante au pierit în incendii și inundații sau pur și simplu au fost inconștient distruse de proprietarii lor; jocul relativ al memoriei sau vechi animozități fac și ele ca multe dintre mărturiile de epocă să fie privite cu toată circumspecția; sursa de informare pe care o constituie presa trebuie și ea luată sub beneficiu de inventar știute fiind interesele comerciale și publicitare care nu în rare ocazii deformau optica gazetarului, îl făceau să lanseze ca certitudini, probabilitățile, sau și mai rău, să pună în circulație neadevăruri. Și totuși, cercetarea amănunțită, confruntarea atentă a informațiilor și depistarea de noi surse fac ca pe zi ce trece «petele albe» de pe harta istoriei filmului în România, «cazurile» nelămurite să se împuținească. Un asemenea caz este cel al filmului **Cetatea Neamțului.**

TREI SEMNE DE ÎNTREBARE

«Un film istoric. Cu începere de ieri marele nostru cinema Clasic din București ne reprezintă un admirabil film istoric **Cetatea Neamțului,** întocmit de domnii Gîrleanu și Moldovanu».[1] Notița aceasta lapidară prin care «Universul» anunța în ianuarie 1914 premiera **Cetății Neamțului** se află la originea celor trei semne de întrebare sub care Ion Cantacuzino — în scrupuloasa sa cercetare consacrată filmului românesc[2] — pune participarea lui Gîrleanu la realizarea filmului. Pentru istoric acest «întocmit de» este prea puțin. Și asta cu atît mai mult cu cît celălalt — să-i zicem pentru moment «întocmitor» al filmului — Corneliu Moldovanu, într-un interviu din 1925[3] își atribuie în întregime realizarea, citîndu-l pe Gîrleanu doar ca director al Teatrului Național din Craiova în perioada în care s-a făcut filmul. Există oare un interes mai vechi pentru cinematograf, care să-l fi adus pe prozatorul și iubitorul de teatru Emil Gîrleanu la film? A participat el realmente la realizarea filmului sau contribuția sa e doar aceea a unui simplu sprijin acordat antreprizei lui Leon Popescu? A colaborat doar la redactarea scenariului după piesa lui Alecsandri sau contribuția sa este mai amplă? Acestea sînt de fapt întrebările cărora trebuie să li se răspundă.

«NIMERESC LA CINEMATOGRAF; NICI NU SE PUTEA ALTFEL»[4]

notează undeva ca despre o fatalitate, Gîrleanu. Puținele rînduri despre cinematograf pe care ni le-a lăsat scriitorul ni-l arată ca pe un spectator sensibil, copleșit de revelația învingerii timpului pe care i-a oferit-o filmul. Pentru el cinematograful este în primul rînd invenția miraculoasă care fixează clipa, reproducînd-o nealterată peste timp; sentimentul de care e covîrșit în fața ecranului e cel al deplinei libertăți de mișcare în istorie, emoția trăirii în prezent a realității de mult consumată. Iată două însemnări datînd de prin anul 1911:

«Serile după masa, așa cum îți aștepți șvarțul așa aștepți ceasul de cinematograf. E o modă priincioasă, o modă care a început să tiranisească ca toate celelalte, dar are cel puțin darul să-ți folosească întrucîtva. Dacă s-ar trezi un străbunic al nostru și, fără nici o pregătire, l-ai duce în fața unei pînze de cinematograf ar cădea mort de surprindere. Căci, invenția cinematografului e într-adevăr miraculoasă». 5

PRIETENII ȘI DRUMUL SPRE CINEMA

Drumul apropierii lui Gîrleanu de film nu trece doar prin sala de proiecție, prin cinematograf. Prieteniile gazetarului și scriitorului Gîrleanu — pe vremea aceea principal animator al Societății Scriitorilor Români, al cărei președinte fusese ales în 1911 — din lumea actorilor și tinerilor scriitori l-au îndreptat și ele către film. Printre cei apropiați lui Gîrleanu se numără Corneliu Moldovanu (pe atunci secretar al lui Leon Popescu) și Liviu Rebreanu despre ale cărui încercări cinematografice am scris altcînd în această pagină. Actori ca Nottara, Radovici, Iancu Petrescu, Marioara Voiculescu — intimi legați de începuturile filmului românesc, îi sînt bine cunoscuți lui Gîrleanu. Numit director al Teatrului Național din Craiova (iunie 1911) Gîrleanu este preocupat «să facă din teatrul pe care îl conduce un mijloc serios de creștere națională a societății noastre românești»[6] Cel ce înnoise repertoriul Naționalului craiovean dînd locul cuvenit piesei românești, cel care pentru prima oară introduce aci realist decorul adecvat reprezentației («pînă la el Ofelia murea în decor Louis XIV»[7], cel care monta în 1912 «Mihai Viteazul» de Nicolae Iorga, a fost imediat sensibil la eforturile celor care voiau ca prin film «să ne arate nouă și lumii întregi vitejia demnă de pildă a străbunilor și părinților noștri»[8]. Succesul **Războiului pentru independență,** apelurile pe care le face Leon Popescu către scriitori pentru a colabora la film și neîndoios legăturile lui Gîrleanu cu Moldovanu și ceilalți tineri scriitori bucureșteni îl aduc în cele din urmă la film. Asta se întîmpla pe la jumătatea anului 1913.

SPICUIRI DIN PRESA VREMII

1 iunie 1913 «Artiștii Teatrului Național din Craiova au jucat într-un film cinematografic. Acțiunea extrasă din piesa lui Vasile Alecsandri **Cetatea Neamțului** de către Emil Gîrleanu și Corneliu Moldovanu. Filmul va avea o lungime de 1 000—1 500 m. și va face parte din programele casei Leon Popescu din București, programe care se vor pune în circulație în luna februarie.[9]

11 iunie 1913. La cinema «Clasic» Leon Popescu prezintă în fața unui public de invitați, gazetari și artiști, în avanpremieră, filmul **Amorurile unei prințese.** Printre invitați se află: domnul Emil Gîrleanu, directorul Teatrului Național din Craiova, domnii N.D. Cocea, Corneliu Moldovanu, Liviu Rebreanu, A.D. Herz, Victor Eftimiu, Mihail Sorbul»[10]

12 iunie 1913. Într-un interviu Leon Popescu anunță printre viitoarele filme ce constituie un stoc de aproape 10 000 m peliculă și **Cetatea Neamțului** filmată de Societatea Dramatică din Craiova.[11])

1 august 1913. Leon Popescu publică un «Memoriu asupra unui program cultural cinematografic». Detaliind cel de al treilea punct al programului său intitulat «Cunoașterea trecutului de care se leagă paginile glorioase ale neamului», autorul se referă direct la un film inspirat de **Cetatea Neamțului** motivînd pe larg interesul unei asemenea întreprinderi. Cităm: «Cunoașterea istoriei unui neam de către fiii lui e țăria acelui neam. Din faptele trecutului se trag mari învățăminte și pe discernerea lor se clădesc simțămintele sufletului. Cartea neamului nostru e plină cu aceste învățăminte. Arta cinematografică poate învia scene înălțătoare din trecut...»

UN MONUMENT DE ARTĂ!! (?)

Așa cum arătam la început filmul **Cetatea Neamțului** este prezentat în premieră bucureșteană în ianuarie 1914 la cinematograful «Clasic» de pe bulevard și reluat apoi pe alte ecrane ale Capitalei.[12] Cele susținute de Corneliu Moldovanu cum că «filmul ar fi întrecut toate așteptările și a colindat toate provinciile obținînd pretutindeni succes» sînt confirmate și de alte mărturii. O singură sursă orală susține că ceea ce s-a prezentat pe ecran nu reprezintă realizarea integrală a proiectelor anunțate ci doar o încropeală de circa 600 metri peliculă, filmul **Cetatea Neamțului** nefiind de fapt niciodată terminat. Din nenorocire filmul nu a ajuns pînă la noi iar în afară de clișeul foarte slab reprezentîndu-l pe «Stănescu, artistul societar din Craiova în rolul Soiman, conducătorul celor 18 plăieși care au apărat vitejește **Cetatea Neamțului»** publicat în «Universul»[13] nici o altă imagine din film nu ne-a parvenit. Singura cronică identificată pînă azi subliniază (poate exagerat dar nu nesemnificativ) meritele filmului; deși nu dă detalii ample despre film, nu ar fi putut trece cu vederea o situație ca cea semnalată mai sus. Tot astfel actorii care au jucat în film, care l-au văzut și care-și reamintesc despre aceasta nu puteau să nu observe și să nu rețină amputările de subiect ale unei piese cunoscute lor. Pînă la proba contrarie trebuie deci să respingem ca nefondată ipoteza după care filmul prezentat nu ar fi fost o lucrare terminată. Iată în continuare cîteva importante referințe privitoare la **Cetatea Neamțului.** Mai întîi cronica, una dintre primele cronici cinematografice românești intitulată ca atare:

«Săptămîna artistică pentru bucureșteni este fără îndoială reprezentarea admirabil reușită a filmului românesc **«Cetatea Neamțului»** cum și vederea pitoreștilor castele Peleș și Pelișor. Virtuțile strămoșilor noștri glorioși au fost minunat redate în acest film care sfidează prin măiestria execuțiunii cele mai pretențioase filme străine. Casa de filme Leon Popescu a realizat un adevărat monument de artă prin executarea acestui film care marchează un succes colosal pentru marele și vechiul cinema «Clasic» care nu cruță nici un sacrificiu cînd e vorba să-i mulțumească pe numeroșii săi spectatori.[14] »

MĂRTURII ACTORICEȘTI

Neamțu Ottonel: «Prin 1912 ne-a chemat Gîrleanu și ne-a spus că vom juca într-un film finanțat de Leon Popescu. Am interpretat rolul unui țăran, la nunta care a fost filmată pe șoseaua Brăteiului, în comuna Leomnea. Se filma în plină vară. La Craiova, nu i-am văzut nici pe Gîrleanu, nici pe Moldovanu. Rebreanu a fost pe la filmări ca și Gîrleanu. Totuși nu cred că Gîrleanu a condus efectiv filmările: avea foarte multă treabă în teatru și pe deasupra era și foarte bolnăvicios. Cred că tot operatorii francezi care au filmat făceau și munca de regie. În 1915 eram mobilizat la Focsani. Acolo am văzut filmul.

Mișu Fotino: «Cred că pe Gîrleanu l-a inspirat Cetatea din parcul Craiovei cînd a scris scenariul la **Cetatea Neamțului.** A făcut distribuția. Pe mine mă distribuise în Farcaș. Ceilalți interpreți erau Pandele Nicolau care-l juca pe Sobiețki, Stănescu-Papa (Soiman), Remus Comăneanu (Potoțki), Mihalache Ionescu, Coco Dumitrescu, toți actorii de la Craiova care erau pe timpurile acelea, tineri și bătrîni. Tudora era Mia Teodorescu, actriță foarte bună, chiar mare actriță a timpului dar era un decalaj de vîrstă: ea avea vreo 40 de ani și eu doar 23—24. Și atunci, ca Farcaș să se amorezeze de Tudora și să fie verosimil, Gîrleanu a spus să mă grimeze pe mine, să mă mai maturizeze ca să fiu mai aproape de vîrsta Tudorei... Se vorbește de Corneliu Moldovan. Eu nu l-am văzut niciodată la film în Craiova. Știu de Gîrleanu, știu de Rebreanu, știu de regizorul «Pierre» (?) — un franțuz. Noi am început repetițiile numai cu Gîrleanu.[15]

B.T. RÎPEANU

1) Universul din 15.I.1914.
2) Ion Cantacuzino «Momente din trecutul filmului românesc».
3) C. Moldovanu «Păreri despre cinematograf» în «Filmul» nr. 33/1925.
4) E. Gîrleanu «Priveliști din țară» — volum postum (1925) de schițe și memorii. «Însemnări de duminică» (IV) pag. 214.
5) «Cinematografele» în «Tribuna» din Arad nr. 2 din 4/17 ianuarie 1911.
6) «Almanahul Patria». Craiova 1913.
7) «De vorbă cu doamna Marilena Gîrleanu» de Radu A. Sterescu în «Universul literar» din 19.XI.1938.
8) «Curierul artistic» din 25.III.1912.
9) «Ramuri» Craiova nr 10—11 din 15.V—1.VI.1913.
10) «Rampa» 14.VI.1913.
11) «Rampa» 12.VI.1913.
12) La 5 Februarie la Cinema «Clasic» din Calea Moșilor; la 31 Martie la Cinema «Excelsior».
13) 17 ianuarie 1913.
14) L.I. «Cronica cinematografică» — în «Universul» din 16.I.1913.
15) Ancheta Comisiei de istorie a Arhivei Naționale de Film.

73 DE FILME DE ANIMAȚIE

Cinemateca a consacrat o săptămînă filmelor prezentate la Festivalul internațional al animației care a avut loc la Mamaia. Ceea ce a văzut spectatorul a fost fructul unei triple selecții: din 140 de filme înscrise la Festival au fost alese 104; din acestea, Cinemateca a reales 73; din ele, 24 au fost premiate. Premiate provizoriu. Căci un juriu este un tribunal. Și judecățile au totdeauna cel puțin două instanțe. Filmele premiate în prima instanță la Mamaia sînt susceptibile de apel. A doua instanță e Sala Carpați, spectatorul. Pe lîngă această Înaltă Curte vin ca avocat să-mi susțin modesta mea pledoarie.

Din 5 filme premiate cu Pelicanul de aur, două meritau acest verdict: **Zidul** și **Cîntecul unui nebun.** Cu premii mai secundare au fost premiate filme de o valoare majoră, unele din ele superioare chiar celor două «pelicanizate» aur. Aleg printre ele pe unul deosebit de interesant pentru tendințele noi din cinematografia de animație. Succesul lui Disney, atotputernica sa domnie de 30 de ani, agasa pe mulți artiști care, trecînd ușor peste marile lui calități, au atacat simplismul naiv al fabulelor sale. Atac de altfel justificat, căci Diseny, realmente, n-a putut niciodată ieși din infantilismul istorioarelor morale. Lungile lui metraje (**Pinocchio, Albă ca Zăpada**) au adesea secvențe plicticoase. Chiar filme ca recentul **50 de cățel**, care este o capodoperă, rămîne pe lista povestioarelor pentru copii. Ceea ce-i mai mult o infirmitate personală a lui Disney decît o imposibilitate a genului însuși. Căci **Parisul vesel** al lui Lewitov, lung metraj cu tehnică 100% disneyană, cu personaje animale toate, a fost nu numai o delicioasă reușită picturală, dar și o foarte consistentă satiră a moravurilor contemporane privind viața de noapte din marile metropole. Ceea ce înseamnă că acuratețea, grația, suplețea și armonia disneyană sînt perfect compatibile cu teme importante, cu teme «pentru adulți» și că nu este neapărat nevoie, cum fac adesea animatori foarte talentați din «noul val», să schimonosim figurile, să pocim mutrele. Ei invocă farmecul stîngăciei din desenele de copii. Dar nu e oare o contradicție să lauzi tocmai această simplitate infantilă pe care o reproșezi fabulelor lui Disney?

Un alt reproș e suplețea mișcărilor din vechile **Silly Symphonies.** Noul val cere «animație rarefiată», cu imagini puține, ba chiar **fixe**, ca în cărțile cu poze sau în jurnalele ilustrate amuzante. Pare cam contradictoriu să faci animație (adică mișcare) cu imagini imobile. Totuși lucrul e posibil. Gîndiți-vă la acel miracol care se cheamă **portret.** Pictorul alege o singura, numai una din expresiile posibile ale chipului pictat, dar acest moment fizionomic trebuie să exprime întreaga fire, caracterul, ba chiar și biografia toată a modelului. De ce n-ar face asta și desenul cinematografic? Desigur, e greu. Dar nu imposibil. Iar cînd reușește — este poate cea mai strălucită izbîndă a noului val. O asemenea strălucită victorie a repurtat-o filmul englezului Halas, **Orchestra Palm-Court.** Un taraf de muzicanți pasionați continuă să cînte în cele mai vitrege momente (cînd localul ia foc, cînd vaporul se scufundă, cînd muzicanții sînt înghițiți în burta încăpătoare a unei balene). Violonistul are două expresii, două mutre și numai două: una, cînd sfîșiat de emoție se culcă languros pe vioară și-i smulge dureroase suspine; alta cînd, redresat semeț, trage viteaz aprige verticale arcușuri. Aceste două figuri revin mereu; dar simțim că nu avem nevoie de o a treia mînă și mimă. Cele două exprimă întreg sufletul muzicantului. Îl exprimă **mereu altfel.** Căci contextul de decor și de obiecte ambiante face ca aceeași atitudine a obrazului și gesturilor să aibă altă semnificație de cîte ori împrejurările exterioare se schimbă. Este acel miracol numit: portret. Este unul din drumurile la care a ajuns noua animație: mișcare prin imagini fixe. Așa ceva trebuia pelicanizat nu în aur, ci în platină, ba chiar în diamante.

De altfel a da un premiu secundar unei opere capitale este poate mai nedrept decît să nu-i dai niciunul. Și asta, de asemenea, s-a întîmplat.

Un pelican de aur s-a dat unui film francez care suportă comparație cu unul românesc, care tratează aceeași temă. (Adică nu chiar aceeași, căci în **Balena** lui Mustețea problema este mai complexă decît în **Melcii** lui Laloux). Tema din **Melcii** era rinocerismul, adică ravagiile unui invadator de tip nazist. Racila are două aspecte: brutalitatea cotropitorului și unanimitatea adeziunilor. Cruzimea și lichelismul. În sfîrșit, mai există și un al treilea aspect: tăria omului adevărat, virtutea de fier a «rezistentului». În **Melcii** se începe cu povestea unui biet grădinar care plînge fiindcă zarzavatul lui nu vrea să crească. Dar unde au picat lacrimile, leguma crește brusc și uriaș. Atunci bătrînelul se înarmează cu o ceapă și-și lăcrămează conștiincios toată grădina. Legumele gigantice sînt mîncate de melci, care devin și ei giganți și încep să distrugă oameni și case trecînd peste toate în formă de tancuri. Melcii-tanc, după ce au distrus tot, mor din lipsă de obiect. Ceea ce n-are iarăși nici un sens. Cotropitorul, după ce lichidează un sector, trece la cel vecin. În sfîrșit, nici sfîrșitul nu e mai reușit. Melcii au murit. Bătrînul grădinar își propune s-o ia d'a capo cu ceapa și lacrimocultura. Atunci ni se arată doi iepurași care-și propun, la momentul potrivit, s-o facă ei pe melcii, pe Hitler, pe tancul, etc... Morală: de ce ți-e frică, nu scapi.

Și filmul a fost premiat (poate și pentru desen, care nu e excepțional).

Iată acum filmul românesc care n-a fost premiat. E vorba de un creator care, pentru a nu fi deranjat în munca lui de creație, se instalează pe o insulă în mijlocul oceanului. Dar vai, la orizont se arată o balenă, cu un bot imens și pretenții egale. Metafora e mult mai potrivită decît aceea a melcului-tanc. Mult mai «rinocerică». Filmul cuprinde o mulțime de mici idei complementare. De pildă ideea conviețuirii pașnice. Eroul încearcă să se înțeleagă cu năvălitorul; să ducă tratative. Îi dă să mănînce un scaun, o masă, un dulap. Dar tiranul tot mai vrea. Cere pianul. E dureros, dar ce nu face omul pentru asigurarea păcii? Îi va da chiar și statuia care era aproape terminată. Culmea sacrificiului pe altarul păcii. Dar monstrul îi face cunoscut că acum îl vrea chiar pe el, în carne și oase. Avem aici exact momentul cînd cel mai convins pacifist pornește la un «război just». În care va învinge. Căci **homo faber**, capabil cu bombele sale H să apese pe un buton și să facă să sară în aer întreaga planetă, foarte lesne îi va prepara musafirului nepoftit un mezelic, pipărat cu nițică dinamită, și balena noastră va exploda ca o bombă. Altă idee. În secvența următoare îl vedem pe **homo faber** că și-a refăcut inventarul, mobilierul, sculele, și că o nouă statuie e și ea aproape gata. Dar, la orizont, se arată o altă balenă...

S-ar părea că filmul se termină la fel cu al franțuzului. Dar nu. Finalul este exact invers. În **Melcii**, morala era că oricît ne-am căzni, tot se vor găsi cotropitori care să ne tulbure liniștea și civilizatia. În filmul românesc, din contra, se arată că oricît s-ar căzni rinocerii să ne distrugă, omul — regele creației — va birui mereu și mereu. Mereu și mereu. Filmul se termină nu cu vorba SFÎRȘIT, ci cu cuvintele optimiste și viteze: ETC., ETC...

Am vorbit de **homo faber.** Este titlul unui foarte frumos film unguresc. Ni se arată reversul medaliei, partea de umbră a civilizației, celălalt tăiș al acelei arme care se cheamă inteligență, iscusință, invenție, cultură. Este o savuroasă satiră a proastei întrebuințări pe care oamenii o dau uneori civilizației. Filmul a fost un regal de umor fin; o diatribă de un haz enorm și amar.

Din cele 100 de filme, 24 au fost premiate. E probabil că le vom vedea și pe ecranele comerciale. Dar mai există multe nepremiate și care sînt de o mare valoare, pe care nădăjduim să le vedem.

Pentru moment însă ne exprimăm recunoștința față de Arhiva de filme care ne-a înlesnit această luare de contact «cu o artă nouă, ajunsă la un moment nou al evoluției sale», cum am numit eu întîlnirea de la Mamaia.

D. I. S.

cinemateca

în noua stagiune

Fiind în prag de stagiune nouă și dorind să cunoaștem — măcar în linii mari — organizarea programului Cinematecii, ne-am adresat tovarășului Dumitru Fernoagă, directorul Arhivei Naționale de Filme.

— Din ce în ce mai numeroșii cinefili bucureșteni sînt dornici să afle în ce măsură programul Cinematecii din stagiunea 1966—1967 se apropie de dezideratele lor, mai ales că au avut prilejul să-și exprime aceste deziderate în ancheta întreprinsă lunile trecute de către Arhivă.

— Vom căuta să ne abatem de la programul rigid care a caracterizat pînă acum spectacolele organizate la Cinematecă. Vom da posibilitatea spectatorului să-și aleagă într-o măsură mai mare filmele pe care dorește să le vadă (sau să le revadă). De altfel vom consulta opinia publică, ca să zic așa. Arhiva va întocmi un plan trimestrial de vizionări; el va fi supus votului abonaților care își vor putea indica preferințele. Astfel, se va putea stabili numărul de spectacole necesar vizionării fiecărui film.

— Critica din presă ca și ancheta întreprinsă printre spectatori au relevat unele deficiențe de organizare a spectacolelor și, mai ales, de stabilire a repertoriului. S-a ținut seama de aceste revendicări?

— Desigur și iată rezultatele: pentru a nu mai exista un ciclu unic care să cuprindă

o întreagă stagiune, pentru a prezenta deci o cît mai mare diversitate de genuri cinematografice, ne-am gîndit să programăm filmele după următoarele criterii:

a) filmele prezentate în premieră în urmă cu cinci ani vor face obiectul unui ciclu intitulat «Ultima şansă» (de vizionare, bineînţeles) deoarece după această perioadă peliculele ies din exploatarea obişnuită;

b) comediile se vor integra în ciclul «Cele mai bune comedii ale tuturor timpurilor». Un amănunt: la sfîrşitul stagiunii, spectatorii vor putea participa la referendumul organizat cu ocazia Expoziţiei mondiale din Canada pe tema care a dat şi titlul ciclului nostru. Ciclu în care vor intra lucrările de lung şi scurt metraj din perioada mută şi sonoră, valorificîndu-se astfel fondul existent în Arhiva noastră precum şi unele filme obţinute de la arhivele altor ţări;

c) ecranizările cinematografice vor forma cel de al treilea ciclu intitulat «Filmul şi literatura». Vom alege aici cele mai reprezentative opere literare transpuse pe ecran.

Ne propunem de asemeni să iniţiem două retrospective complete (atît cît ne va sta în putinţă, unele copii fiind distruse sau improprii proiecţiei) închinate unor cineaşti cu o bogată activitate, ca de pildă Erich von Stroheim şi Jean Renoir. Retrospectiva von Stroheim va fi organizată în comun cu aproape toate arhivele membre ale F.I.A.F., în vreme ce retrospectiva Renoir se va face în colaborare numai cu arhiva franceză.

În luna decembrie, cu prilejul celui de al doilea festival balcanic, care se va ţine la Braşov, spectatorii Cinematecii bucureştene vor avea posibilitatea să vizioneze cîte unul-două filme reprezentative din cinematografia fiecărei ţări balcanice.

— Înseamnă că publicul care se va abona la programele Cinematecii din această stagiune, va avea prilejul să vizioneze atît filme clasice (inclusiv cele din perioada mută), absolut necesare cunoaşterii istoriei cinematografiei, cît şi filme recente sau foarte recente. Ceea ce este foarte bine. Dar criticile ce vi se adresau se refereau în bună parte şi la condiţiile — tehnice să le zicem — de vizionare. Vor rămîne ele oare aceleaşi?

— Cu toate că în anul acesta nu a fost posibilă o renovare capitală a sălii de spectacol (acest lucru se va face spre sfîrşitul stagiunii 1967) totuşi, unele îmbunătăţiri vor exista. Printre acestea, cele de sonorizare şi de traducere. Un număr tot mai mare de filme vor fi subtitrate în limba română, iar altele vor fi prezentate printr-un sistem de proiecţie de titluri asemănător cu cel folosit la televiziune.

— Înţelegem totuşi că va mai rămîne în picioare traducerea «pe viu»?

— Din păcate nu se poate desfiinţa acest sistem la toate filmele. Dar ne gîndim să introducem şi o altă metodă: cea a prezentării filmului în versiunea originală cu distribuirea gratuită a subiectului expus pe larg.

— Să putem şi noi asculta vocile marilor actori «în original», nedublate de traducători. Pasionaţii de cinema din provincie vor rămîne oare şi în anul acesta la stadiul de cenuşărese?

— Împreună cu Direcţia Reţelei Cinematografice de Difuzare a filmelor, în ultimul trimestru al anului 1966 se vor prezenta în principalele centre culturale din ţară programe de cinematecă cu filme care au rulat şi la Cinemateca din Bucureşti.

— Pentru că s-au făcut auzite — cu ocazia faimoasei anchete — şi voci care se întrebau de ce nu «învăţaţi de la cei mai în vîrstă», adică de ce nu profitaţi şi de experienţa unor cinemateci veterane; am vrea să vă întrebăm: într-adevăr, de ce?

— Dar acest lucru l-am făcut. Şi era firesc s-o facem. Programul nostru trecut — ca şi cel de acum — a fost întocmit în conformitate cu toate regulile de activitate, cu toate normele de cultură cinematografică pe care le au şi alte arhive, membre ale F.I.A.F. Numai că întotdeauna ce-i al vecinului pare mai bun. Mai ales pentru cei care, de fapt, nu ştiu cum e la vecini... S-ar putea însă să se petreacă altceva. Gusturile unei mici individualităţi nu pot fi satisfăcute — nici la noi nici în altă parte — fie că filmul solicitat nu există în colecţia noastră şi nu poate fi obţinut, fie că filmul există dar producătorul nu acceptă să fie prezentat public (el avînd drepturi de autor integrale), fie că... nu putem — şi nu se poate în general — să-i mulţumim pe toţi. Cîţi oameni atîtea gusturi. Dar, încercînd să împăcăm pe cît ne stă în puteri cît mai multă lume şi mai ales să răspundem necesităţii de **a face cultură cinematografică**, vom căuta să prezentăm ce e cel mai bun din cele bune.

— Judecata de valoare individuală, chiar dacă este recunoscută, poate fi subiectivă în comparaţie cu gustul şi criteriile de valoare ale unei colectivităţi.

— Altcum zis, este de preferat ca programul Cinematecii să se facă ţinînd seama de experienţa cîştigată de arhive cu 20 pînă la 40 şi 50 de ani de activitate, decît în funcţie de gusturile unui cronicar cinematografic sau ale unui cinefil.

— Vai, aşa este!

Rodica LIPATTI

[1] *La data luării interviului — n.r.*

CARTEA DE FILM



„Western" de Iordan Chimet

„Cinematografia japoneză" de Erwin Voiculescu

Cele două cărţi cu care s-a îmbogăţit, în ultimul timp, «Biblioteca cinefilului» — **Western** de Iordan Chimet şi **Cinematografia japoneză** de Erwin Voiculescu au accentuat conturul neaşteptat de echilibrat şi elevat al colecţiei (cu ediţii minuscule, departe de volumul-ideal). Două cărţi de facturi total diferite, însă amîndouă tratînd teme de mare prestanţă, cu reală aplicaţie.

Western-ul lui Iordan Chimet îşi denunţă autorul drept un sentimental, cartea fiind o evidentă demonstraţie «pro domo». Acest îndrăgostit de western este un purist, intransigent în subiectivismul său, cu nostalgia implicită a «vîrstei de aur». Un anume cavalerism, moştenit de la eroii preferaţi, este motivul nemărturisit al acestei pledoarii pentru genul cel mai constituit (pînă acum!) al cinematografului, dar şi cel mai pîndit de extremele pernicioase ale inculturii: snobismul şi vulgaritatea.

Fiind vorba de **un gen**, ne-am fi aşteptat în primul rînd la o istorie a lui. Cartea lui Iordan Chimet nu este însă opera aridă a unui filmograf, ci un elegant şi original (structural!) eseu, în care obiectul analizei îl constituie nu atît evoluţia cronologică sau statistică a genului, ci elementele disparate care compun întregul, privite în forma lor rotundă, fixată prin acumulări istorice. Dintre acestea, cele adiacente (descrise cu minuţie, dar şi cu enormă plăcere) — armele, îmbrăcămintea, calul, cîinele, boul, bizonul, natura — concură, toate, la definirea celui principal, care acordă specificul inalienabil genului: eroul, westman-ul. Discutîndu-l, Iordan Chimet reuşeşte în cîteva pagini să-i definească toate nuanţele, reconstituind, dintr-un puzzle uriaş de filme, cărţi sau simple eresuri, o imagine fascinantă, cu sonorităţi de legendă.

Ca orice mitologie (căci este o mitologie, cu situaţii şi personaje aproape imuabile, ca în cea greacă — cow-boy-ul, şeriful, prostituata, banditul, barman-ul, indienii etc.), westernul îşi are premisele sale reale, pe care Iordan Chimet le urmăreşte cu indiscutabil discernămînt într-o detaliată «westernografie» (reluată la sfîrşitul cărţii, sub formă de sinopsis).

Iar în final, autorul relevă cîteva din aspectele teoretice ale western-ului şi consecinţele sale moderne. Aici, cred că dorinţa de justificare a genului, ca şi purismul de care vorbeam mai sus, forţează întrucîtva realitatea. Vorbind despre «abstractizarea morţii», Iordan Chimet găseşte că «în westernul clasic... moartea este convenţională şi cu desăvîrşire abstractizată. Sîngele nu sperie, rana nu îngrozeşte». De fapt, conştiinţa morţii există, este o realitate dureroasă care generează permanentul sentiment tragic al eroului, (pe care, de altfel, autorul îl menţionează cu cîteva pagini mai înainte!). Şi tocmai existenţa acestei drame în westernul clasic legitimează schimbarea centrului de greutate în westernul modern, «psihologic», pe care Iordan Chimet îl consideră «refractar spiritului genului».

•

Spre deosebire de western, gen prin excelenţă popular, realmente tentant pentru criticul cu vocaţie, încercarea lui Erwin Voiculescu se anunţa de la început anevoioasă. Condiţiile europene de informare, totuşi reduse şi nelipsite de o oarecare doză de aproximaţie, fac încă din cinematografia japoneză o adevărată «terra incognita». În plus, înseşi coordonatele întregii arte nipone fiind diferite, mai ales prin tradiţie, de cele familiare nouă, dificultăţile de apropiere de una din ramurile ei erau cu atît mai mari. Din depăşirea, în parte, a acestor dificultăţi, rezultă şi valoarea cărţii lui Erwin Voiculescu. **Cinematografia japoneză** este mai ales un prim şi util volum de referinţă, a cărui principală calitate este efortul de documentare.

Ne aflăm în faţa unui miracol, ne avertizează autorul de la început. Şi într-adevăr, un miracol cantitativ, de producţie (prima din lume) şi un miracol calitativ, de aderenţă la gustul european (probă numeroasele premii la festivalurile internaţionale), aderenţă care confirmă în fond superioara împlinire artistică a multor filme japoneze. Erwin Voiculescu descrie cu răbdare şi precizie drumul ascendent al acestei cinematografii, insistînd justificat în relatarea punctelor sale de răscruce. Necesare profiluri de regizori («clasicii», «generaţia mijlocie» şi «noul val») cu enumerarea principalelor lor producţii, precum şi relatarea succintă a celor două categorii tradiţionale — **jidai gheki** (filmul istoric) şi **ghendai gheki** (filme cu subiecte moderne) — completează această schiţă istorică. Din păcate însă, «miracolul» propriu zis rămîne mai puţin explicat, fiind rezumat, în ultimă instanţă, într-o singură frază: «Subtila înţelegere şi adaptarea organică a particularităţilor prodigioasei culturi naţionale nipone la exigenţele ecranului, constituie **secretul** filmului japonez...» Deficienţa era poate greu de evitat în această primă fază şi în acest redus spaţiu editorial. Sînt convins că un studiu ulterior (care nu va mai folosi, desigur, simplele etichetări de «umanist» sau «progresist» drept judecăţi de valoare) o va înlătura.

Aceste două studii vin să confirme încă o dată, stadiul de maturitate atins de critica noastră de film.

Dinu KIVU

Georges Charensol: Le cinéma*

Iată dar că anul 1966 ne-a adus printre noutăţile editoriale şi ineditul unei prime enciclopedii cinematografice. Nu dicţionar, nici istorie, nici simplă introducere în tainele tehnicii studiourilor — ci toate acestea la un loc este volumul semnat de cunoscutul istoric şi critic de film francez **Georges Charensol**. Publicată în colecţia in-quarto a editurii Larousse, cartea este impozantă la prima vedere prin dimensiunile ei, prin sutele de pagini şi chiar prin greutatea în kilograme. Dar dincolo de acestea, volumul redactat de Charensol (şi de cîţiva colaboratori ai săi) are, credem, o importanţă aparte. Pentru prima dată, dacă nu ne înşelăm, se publică — într-o colecţie enciclopedică de mare tradiţie — o **reală** enciclopedie cinematografică de aceste dimensiuni. Cartea se intitulează generic **«Le Cinéma»** (aşa cum celelalte apariţii ale colecţiei poartă titluri ca «La Terre», «La Musique» sau «La Vie») şi îşi propune să înfăţişeze **toate** aspectele lumii filmului. Se ridica aici aşadar o dublă dificultate: aceea a selecţiei şi cea a sistematizării. Selecţia are, desigur, un inevitabil caracter subiectiv — «este o lucrare vie, în care nu ne-am oprit de a face aprecieri» mărturiseşte autorul — iar sistematizarea este evident pornită din strădania de «a adopta un plan de mare supleţe, care să facă uşor accesibilă pentru orice consultare acest volum».

Judecăţile de valoare — din care se naşte **această** selecţie şi pe care ea le exprimă implicit — sînt, bineînţeles, discutabile. Ceea ce mi se pare însă important aici nu este absoluta corectitudine a unor păreri despre un cineast sau altul, nici ponderea acordată fiecăruia. Esenţială este sistematizarea lucrării. Charensol stabileşte următoarea schemă a volumului: **Invenţia** (un capitol despre originile tehnice ale cinematografului), **Organizarea** (problemele de producţie şi difuzare), **Tehnica** (o largă explicare, foarte sistematică, a problemelor tehnice ale filmului), **Filmul artistic de la 1895 la 1940**, (succintă istorie a filmului din această perioadă); urmează capitole redactate în aceeaşi manieră enciclopedică despre: **Documentar, Filmul ştiinţific, Filmul de animaţie, Muzica, Filmul de amatori** şi în sfîrşit un capitol intitulat **Filmul de astăzi** (1940—1965), continuare a secţiunii istorice precedente. Cartea mai conţine o bibliografie şi o **filmografie** a principalelor o mie de filme realizate între 1895 şi 1965. Fidel spiritului colecţiei, Charensol a acordat o atenţie specială iconografiei: 1 000 de ilustraţii, dintre care multe în culori, au fost alese cu un mare spirit de discernămînt.

Cartea, adresată publicului larg este într-adevăr uşor de consultat. Cele cîteva greşeli de informaţie — supărătoare pentru că ar fi fost uşor evitabile cu o atenţie în plus — par a contribui la impresia că există un fel de fatalitate care introduce erori în orice lucrare de referinţă. Oricum, aceste mici (dar neplăcute) umbre nu alterează valoarea de mare utilitate a acestei cărţi a cărei calitate principală mi se pare că rezidă în caracterul real enciclopedic pe care Charensol a reuşit să-l dea fiecărei secţiuni în parte şi totodată întregului

Ion BARNA

* *Librairie Larousse, Paris, 1966.*

STEAUA FĂRĂ NUME

COPRODUCȚIE ROMÂNO-FRANCEZĂ după piesa lui **MIHAIL SEBASTIAN**

Adaptarea și dialogurile: HENRI COLPI, ALEXANDRU MIRODAN
Regia: HENRI COLPI, în colaborare cu JASMINE CHASNEY
Muzica: GEORGES DELERUE

Decoruri: ION OROVEANU
Interpretează: MARINA VLADY, CLAUDE RICH, CRISTEA AVRAM, GRIGORE VASILIU-BIRLIC, MARCEL ANGHELESCU, EUGENIA POPOVICI.



Redactor-șef: Ecaterina OPROIU
Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65
Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017

cinema

nr 9
ANUL IV (45)
revistă lunară de cultură cinematografică